

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Samuel Sousa Silva

Memória e Identidade Negra na Obra de Gilberto Gil: 1964-2008

Vitória da Conquista - Bahia
Fevereiro de 2017

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Samuel Sousa Silva

Memória e Identidade Negra na Obra de Gilberto Gil: 1964-2008

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de concentração: Multiplicidade da Memória

Linha de pesquisa: Memória, Discursos e Narrativas

Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida Silva de Sousa.

Vitória da Conquista - Bahia
Fevereiro de 2017

S583 Silva, Samuel Sousa.

Memória e identidade negra na obra de Gilberto Gil: 1964 2008. /Samuel Sousa Silva, 2017. Orientador (a): Dr^a. Maria Aparecida Silva de Sousa.

144f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista, 2017.

1. Identidade negra. 2. Memória. 3. Música Popular Brasileira. 4. Gilberto Gil. I. Sousa, Maria Aparecida Silva de. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. T. III.

CDD: 306.09

Catlogação na fonte: Cristiane Cardoso Sousa – CRB 5/1843
UESB – Campus Vitória da Conquista – BA

Título em inglês: Memory and black identity in the work of Gilberto Gil: 1964 2008

Palavras-chaves em Inglês: Black Identity. Brazilian Music. Gilberto Gil. Memory.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Profa. Dra. Maria Aparecida Silva de Sousa (Presidente), Prof. Dr. João Diógenes Ferreira dos Santos (Titular), Prof. Dr. Clovis Frederico Ramaiana M. Oliveira (Titular).

Data da Defesa: 22 de Fevereiro de 2017.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

FOLHA DE APROVAÇÃO**Samuel Sousa Silva****Memória e identidade negra na obra de Gilberto Gil**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

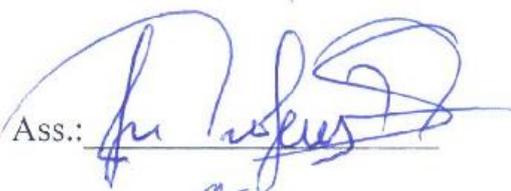
Data da aprovação: 22 de fevereiro de 2017.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Maria Aparecida Silva de Souza
(Presidente)
Instituição: UESB

Ass.: 

Prof. Dr. João Diógenes Ferreira dos Santos
Instituição: UESB

Ass.: 

Prof. Dr. Clovis Frederico Ramaiana Moraes Oliveira
Instituição: UEFS

Ass.: 

AGRADECIMENTOS

Escrever um trabalho científico muitas vezes requer isolamento social e tantas outras, o enfrentamento do cansaço físico e mental para se chegar a um resultado minimamente satisfatório. É preciso voltar os olhos de fora do mundo para dentro da pesquisa; dialogar com as fontes, com os pesquisadores afins, etc. Por isso, aquele que pesquisa e escreve, mesmo estando cercado de interlocutores, está quase sempre só. Essa solidão necessária às vezes deve ser interrompida por algum amigo que lhe convida a dar uma pausa, um respiro, e momentaneamente voltar para o mundo. Mas em alguns momentos a generosidade de alguma pessoa interrompe a solidão do pesquisador e lhe surpreende: ao invés de chamar o pesquisador para o mundo cá fora, ela adentra o mundo ora habitado por ele. Nessas visitas o inquilino é presenteado com os bens da boa interlocução, dos interessantes debates, das críticas e observações construtivas, etc. Às vezes a generosidade dessa pessoa se revela no empréstimo de um livro, nas dicas de uma fonte de pesquisa, dentre outras atitudes.

Da minha parte, não posso reclamar que durante a escrita desse trabalho tive esses tipos de visitas. Quero agradecer a todos que direta e indiretamente me ajudaram na constituição desta pesquisa aqui apresentada, mas também quero sair do geral para o particular e saudar nominalmente os que causaram as melhores impressões em minha memória e que de fato mais se destacaram.

Em primeiro lugar, saúdo ao meu amigo e ex-colega de graduação, Tony Magno, o qual me ajudou no convencimento de que eu deveria ingressar no PPG de Memória que agora finalizo. Agradeço também a colega Rosana Queirós, a saber, que dividimos informações e nos preparamos juntos para a entrada no Programa e que além do êxito na seleção, aqueles momentos reforçaram a nossa amizade que já adivinha do nosso ambiente de trabalho e me fez conhecer melhor e tornar amigo do seu esposo Luiz Queirós. A este também agradeço pelo apoio com opiniões e sugestões durante a nossa preparação.

Aos meus amigos Daniela e Luan, que suportaram as minhas loucuras e me auxiliaram diversas vezes com empréstimo de livros e opiniões sensatas.

À minha orientadora Maria Aparecida Silva de Sousa, por ter cumprido com competência o seu papel social, ao mesmo tempo em que se revelou como uma pessoa amiga e afável, sem em nenhum momento se deslumbrar com o pedantismo acadêmico.

À minha turma de Mestrado, com muito dos quais fiz amizades que sei que são perenes; aos colegas professores e da Direção do CETEP, o meu local de trabalho; a professora Lívia Diana Rocha Magalhães, professora deste Programa; ao professor Itamar Aguiar, pela generosidade dos livros emprestados e da disposição em me esclarecer sobre o funcionamento da Tradição; ao colega Mateus Silveira pelos bons momentos de interlocução que também me abriram os olhos para me ingressar em um Programa de Mestrado; às funcionárias do Colegiado do PPG, Tâmara, Vilma, Jéssica e Andreia, pelo apoio dado e pela paciência com as minhas loucuras; ao casal de amigos Edileusa e Célio; à amiga Gisele Caires que sempre se dispôs a ler e fazer o seu comentário qualificado sobre que escrevo.

A todas essas pessoas: tomem essas palavras de agradecimento em forma de abraços.

RESUMO

O presente trabalho é resultado de uma investigação acerca da obra musical de Gilberto Gil, especialmente as canções que ele compôs ou interpretou que versam sobre a questão da negritude no Brasil. As canções de Gilberto Gil, tomadas como *corpus* de pesquisa, constituem-se como suportes de memórias acerca das lutas dos povos negros do Brasil na medida que buscam traduzir as suas lutas pela preservação das suas memórias e identidades. Além do mais, a obra musical de Gilberto Gil é comprometida com a denúncia das condições socialmente desfavoráveis em que as populações negras e mestiças do país se encontram na atualidade, constituindo-se como meio eficaz de combate a ideologia racista que atravessa toda sociedade brasileira, tendo em vista que a obra musical do artista tem grande circulação social no país e no mundo. Também pretende demonstrar como através das suas canções o compositor evoca memórias e identidades negras silenciadas ao longo processo de escravidão no Brasil e após a Abolição da Escravatura – tendo em vista que o Estado nacional brasileiro imbuiu-se da ideologia de branqueamento e criou uma ordem jurídica favorável à exclusão social dos negros bem como o tolhimento dos seus direitos.

Essa pesquisa situa-se no campo da memória em seu atravessamento com a ciência histórica. O método utilizado foram os recursos metodológicos da pesquisa em revisões bibliográficas, documentários.

Palavras-Chave: Gilberto Gil. Identidade Negra. Memória. Música Popular Brasileira.

ABSTRACT

The present work is the result of an investigation about the musical work of Gilberto Gil, especially the songs that he composed or played that focused on the question of blackness in Brazil. The songs of Gilberto Gil, taken as corpus of research, are like memories of holders of Brazil as far as black people in seeking to translate their fights for the preservation of their memories and identities. Besides, the musical work of Gilberto Gil is committed to the complaint about the socially unfavourable conditions in which black populations of the country are at present, being as effective means to combat the racist ideology that crosses all Brazilian society, considering that the musical work of the artist has great social movement in the country and in the world. Also intends to demonstrate how through their songs Gilberto Gil evokes memories and black identities silenced throughout the process of slavery in Brazil. and, even after the abolition of slavery, the Brazilian national State imbued-if the ideology of whitening and created a favourable legal system social exclusion of blacks as well as the denial of their rights. This research is in the field of memory in its crossing with the historical science. The method used in it were the methodological features of bibliographic reviews research sites and documentaries.

Keywords: Gilberto Gil. Black Identity. Memory. Brazilian Music.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 O PERCURSO DE UM ARTISTA BRASILEIRO	22
2.1 POR SER DE LÁ DO SERTÃO.....	22
2.2. NA RODA GIGANTE DAS TRADIÇÕES INVENTADAS	35
2.3. GILBERTO GIL ENTRE O <i>POÉTICO</i> E O <i>POLÍTICO</i>	52
3 A MÚSICA COMO SUPORTE DA MEMÓRIA	58
3.1 TEMPO E ESPAÇO NAVEGANDO TODOS OS SENTIDOS... ..	58
3.2. QUALQUER PESSOA SOA– A ABORDAGEM DA IDENTIDADE EM GILBERTO GIL	57
4 MEMÓRIAS DA NEGRITUDE NAS CANÇÕES DE GILBERTO GIL	82
4.1 É TANTA COISA PRA GENTE SABER: TRADIÇÃO VERSUS SILENCIAMENTO. 82	
4.2. FUNK-SE QUEM PUDE – A CANÇÃO URBANA DE GILBERTO GIL	90
4.3 TRAGO CESTOS DE ALEGRIAS DE QUITAIS. – A TRADIÇÃO AFRICANA COMO MATRIZ.....	101
5 CONTINUIDADE TRANSATLÂNTICA	111
5.1 SÓ QUEM SABE ONDE É LUANDA... – O CANDOMBLÉ COMO MATRIZ DA CANÇÃO	110
5.2 OS QUILOMBOS- A FELICIDADE DO NEGRO É UMA FELICIDADE GUERREIRA... ..	120
5.3 AS IRMANDADES – AS MULHRES CANTANDO TIRAM VERSOS.	1261
5.4 MANDA DESCER TODO PESSOAL – OS BLOCOS DE CARNAVAL COMO MATRIZ.....	128
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS – Tempo rei, ó tempo rei	133
FONTES	138
REFERÊNCIAS	139
VIDEOGRAFIA	143

1 INTRODUÇÃO

O cantor e compositor baiano Gilberto Gil surgiu no cenário musical brasileiro na década de 1960. Em pouco tempo se tornou um dos ícones musicais mais notáveis da sua geração. Obteve grande prestígio perante a crítica musical, recebeu relevantes premiações pelo seu trabalho. Ao longo da sua trajetória, o compositor tem participado de importantes movimentos no campo da arte e da política (LOPES, 2013). No âmbito artístico, ele é considerado um dos criadores do *tropicalismo* (ou *Tropicália*), movimento que buscou renovar a Música Popular Brasileira (MPB)¹ a partir da confluência de ritmos nacionais e estrangeiros. No âmbito da política, as suas atuações vão desde o confronto ideológico com setores do Estado, no contexto da Ditadura Militar (1964-1985) – que o levou ao exílio entre os anos de 1969 a 1971 – até a assunção de cargos políticos, sendo o mais emblemático o posto de Ministro da Cultura, entre 2003-2008.

Diante do fato de ser uma pessoa pública cuja obra possui grande circulação social, muito se tem escrito sobre esse autor no esforço de apreender a sua produção e demonstrar de que forma ela tem contribuído para o infinito acervo do mundo da música, para a cultura brasileira e, mais especificamente, para a promoção de certos debates acerca de conflitos sociais e raciais existentes no país.

Esse texto também se insere nessa perspectiva, uma vez que tem como objeto de estudo a obra do compositor Gilberto Gil no que diz respeito à parte da sua produção musical em que a memória e a identidade negra são abordadas.

Ao longo de sua carreira, o artista tem feito ou interpretado várias composições cujas letras fazem referência à população negra do Brasil, suas trajetórias históricas de lutas pelas suas memórias e identidade (LOPES, 2012). Esse processo de lutas do negro iniciou-se desde a sua imigração forçada, para a então colônia portuguesa na América, pelo motivo da sua escravidão e teve continuidade após a emancipação política do Brasil, período no qual o próprio Estado nacional brasileiro, em diversos momentos, lançou mão de uma ordem jurídica que primava pela inferioridade dos negros (PRUDENTE, 1988; SKIDMORE, 2001) e o racismo permeou as relações em sociedade, como um todo.

¹ A Música Popular Brasileira (MPB), expressão surgida em 1966, é o nome brasileiro para a música nacional popular, ou seja, o tipo de música popular que direta ou indiretamente é eleita por intelectuais, artistas e trabalhadores do mundo informacional para representar a identidade de uma nação. Convencionou-se considerar a MPB como um gênero musical, mas, considerando que ela absorve outros gêneros (como o samba, a valsa, e os cantos nordestinos, por exemplo), é mais sensato considerá-la como um conjunto de gêneros.

De sorte que as canções de Gilberto Gil se tornaram fontes documentais relevantes para o entendimento da questão da memória e identidade negra no Brasil, na medida em que permitem auferir muitas informações valiosas para o debate acerca desse tema (LOPES, 2012; SANTOS, 2015). Dessa maneira, um estudo que tome parte da obra desse artista, justifica-se como um estudo pertinente, pois a questão da negritude no Brasil ainda é um tema profícuo, que a todo tempo carece de maior número de contribuições, visto que a condição do negro brasileiro ainda é de pouca visibilidade social e de pouco reconhecimento coletivo das suas memórias, identidades e contribuições para a formação do país. Negros brasileiros quase sempre se inserem nos estratos sociais mais baixos (GUIMARÃES, 2002). Os debates promovidos pelas ciências sociais e humanas acerca da condição dos negros no Brasil são essenciais para o entendimento de como ela se configurou historicamente, e podem contribuir para que se busque qual(s) o(s) caminho(s) de reversão dessa posição de inferioridade social que ora o negro se encontra (GUIMARÃES, 2002).

Autores como Hermano Vianna (1995), Renato Ortiz (2001) e Marcos Napolitano (2002; 2007) tem feito relevantes pesquisas que demonstram que a música popular brasileira (MPB), longe de ser um conjunto de gêneros musicais com o mero fito de entretenimento, faz parte de um acervo cultural que se relaciona diretamente com as políticas do Estado e com a ideologia da identidade nacional. Muitas vezes a MPB contribui para a fixação de do conceito de identidade nacional desejado pelo Estado, como, por exemplo, quando das composições de Ary Barroso, Assis Valente e outros, sob a égide do Governo Vargas, que tinha a música popular como veículo da sua concepção de Estado nacional (VIANNA, 1995, p. 127). Em outras vezes, a composição popular se coloca de maneira crítica, quer do Estado, quer da sociedade. Este é o caso de compositores como Geraldo Vandré e Chico Buarque que lançaram mão nas produções de obras comprometidas com a crítica social e deladoras dos abusos do Estado nacional (NAPOLITANO, 2007). Também este é o caso daqueles que - por certo tempo - foram chamados de *tropicalistas*, dentre os quais o compositor Gilberto Gil, cuja obra direciona menos a crítica ao Estado e centra-se numa postura de crítica social e, sobretudo na reivindicação dos direitos dos negros e afrodescendentes à cidadania e de evocação de suas memórias (SANTOS, 2014).

A música popular se tornou, dessa maneira, central no debate acerca da busca pela definição da identidade nacional brasileira, extrapolando inclusive os limites da composição. Marcos Napolitano (2007) demonstra que nos anos de 1960 inúmeros foram os debates promovidos por cantores, compositores, críticos musicais e jornalistas acerca dos distintos rumos que estavam tomando a música popular brasileira, sendo que todos os debatedores

estavam preocupados em preservar nela uma discursividade² de nacionalismo e comprometimento com a ideologia da memória nacional (ainda que se esses debatedores se distinguiam em grupos que tinham visões menos ou mais puristas da música popular brasileira) (NAPOLITANO, 2007).

Assim, a MPB tem se constituído como importante acervo que pode fazer evocar as memórias dos diversos grupos que compõem a sociedade brasileira, fazendo vir à tona suas visões de mundo, o que eles aspiram e reivindicam e como se posicionam em face da memória oficial e do Estado e suas políticas.

Buscou-se situar essa abordagem no campo da memória (precisamente tomando a memória como fenômeno social). Contudo, essa pesquisa relaciona o campo de conhecimento supracitado com o da História, posto que em nossa compreensão não haja memória social que possa subsistir senão aquela ensejada por um processo histórico (HALBWACHS, 1990; NORA, 1993; MEDEIROS, 2015). É salutar que se diga que nem sempre há convergências entre os campos do conhecimento memória e da História e que ambos são portadores de objetos distintos, mas, inobstante a isso, pensamos que um olhar sobre a obra de um compositor popular sobre o crivo do campo da memória não deve descartar que a sua produção tenha se dado em diversos contextos históricos. Esses contextos influenciaram tanto a sua individualidade de artista, como a coletividade as quais são destinatárias dessa produção.

O estudo utilizará como suporte de memória algumas canções populares compostas e/ou interpretadas por Gilberto Gil que falam direta ou indiretamente sobre a questão da negritude e algumas questões que com ela se relacionam.

Diversas entrevistas e depoimentos do artista, retirados da sua bibliografia escrita por Regina Zappa (2013) e de outros textos que versam sobre a sua vida e obra servirão como fontes. O intuito é demonstrar de que maneira parte da produção artística de Gilberto Gil reclama por uma postura de reflexão acerca da consciência de ser negro no Brasil e as suas implicações sociais, políticas e culturais.

Trata-se, em primeiro lugar, de investigar como a identidade – ou as identidades – do povo negro aparece na obra de Gilberto Gil quando este evoca uma memória que traz

² O conceito tem sido apropriado por pensadores desde quando Michel Foucault em sua aula inaugural no Collège de France em 1970, intitulada *L'Ordre du discours*, convertida em livro e traduzido no Brasil como *A Ordem do Discurso* defendeu que há limitações impostas pela sociedade à produção de discursos. Vêm de fora e neles interferem. Dividem-se em três: interdição da palavra, segregação da loucura e vontade de verdade. O discurso ou a discursividade é tudo quanto é escrito sobre o sujeito e sobre alguma coisa (FOUCAULT, 2006). Neste texto, ordem discursiva é sinônima do uso da ideologia para se referir os sujeitos e as suas relações históricas e sociais.

representações coletivas da cultura negra, sobretudo as manifestações de religiosidade de matriz africana, como o candomblé, que conta com grande número de praticantes no país e especialmente no Estado natal do compositor.

Supõe-se que a produção musical de Gilberto Gil tem sido uma das muitas formas de lutas pela memória ou luta contra o esquecimento de uma cultura. Como artista, ele tem dado relevante contribuição para a preservação da memória e identidade da população negra brasileira, por atuar num duplo movimento: i) muitas de suas composições musicais contêm elementos que denunciam a situação social desvantajosa em que se encontra a maioria dos negros do país; (LOPES, 2012. pp. 216-219); ii) ao mesmo tempo, operam *per si* como suportes de memórias da própria cultura negra que aqui se expressa através da sua musicalidade ligada ao sagrado (SANTOS, 2004, pp. 254). Esse segundo movimento ajuda a ensinar como a sua obra tem o colocado como um agente da militância das diversas questões dos negros brasileiros, principalmente sobre direitos subjetivos à religiosidade e à expressão de outros costumes.

Como desdobramento da primeira investigação, se pretende verificar de que maneira o compositor aborda a relação existente entre capitalismo e racismo. E também ver se é confirmada a nossa hipótese de que nessas situações, as canções do autor nem sempre dialogam com a religiosidade de matriz africana, mas lança mão de um repertório que propõe uma crítica social direta.

A compreensão de memória que utilizaremos no presente texto é desse campo de conhecimento restrito às ciências sociais e humanas da forma que Halbwachs (1990;1992) abordou em suas obras *Memória Coletiva e Quadros Sociais da Memória*. Ou seja, a memória como um fenômeno humano e social. Nessa perspectiva, a produção artística de um sujeito é uma manifestação individual de percepções que ocorrem quando este se encontra em seu estado coletivo.

Optou-se neste texto por utilizar a categoria *memória social*, por entender que ela não é sinônima de memória coletiva. Nesse aspecto, estamos em concordância com Elsa Peralta (PERALTA, 2007) que alertou que o uso não crítico do pensamento de Halbwachs acerca da relação memória individual e coletiva pode sujeitar a memória a um tipo de determinismo social, pois para ela o autor por vezes “negligencia as tensões dialéticas existentes entre a memória individual e a construção social do passado” (PERALTA, 2007, p.06).

Há de se colocar ainda que a canção popular, por ter bastante circulação social, pode ser eficiente na veiculação de uma ideologia interessante à manutenção de uma ordem da

classe dominante, mas também pode ser utilizada inversamente: para denunciar essa ideologia.

Diante disso, se investigou, neste trabalho, parte da obra de Gilberto Gil sobre o crivo do método que o materialismo histórico é capaz de nos fornecer. Buscou-se em suas canções a presença de elementos que indicam a abordagem de uma sociedade na qual as relações sociais se dão contexto dos conflitos classistas étnico-raciais. Para tanto foi utilizada a pesquisa de Antônio Sérgio Guimarães (2002), sobre a relação entre classes sociais e racismo no Brasil.

Para investigar como se operam certos mecanismos de opressão sobre segmentos da classe trabalhadora, que segundo Sérgio Guimarães no Brasil quase sempre representa a população negro-mestiça foi necessário que se debruçasse nas contribuições de Michel Pollak (1989; 1992), pensador que aprofundou o conceito de *enquadramento de memória*³, incipiente nas obras de Halbwachs (1990), no intuito de demonstrar, dentre outras coisas, como a ideologia é capaz de fazer esquecidas e silenciadas as memórias dos dominados, com a finalidade de manter essa dominação.

Contudo, aquele que pretende situar uma pesquisa no campo da memória, sobre o crivo do materialismo histórico não deve negligenciar que há o risco de cair no reducionismo de abordar a memória social apenas como *ideologia* ou “falsa consciência” (PERALTA 2007). Além do mais, há também o perigo de se investigar apenas certas memórias que o Estado tem interesse que sejam evocadas. Essas memórias, (mesmo que sejam ditas das classes sociais subalternas ou de seus segmentos) são as chamadas de memória oficial do Estado. Elas servem para justificar o discurso de que todas as vozes da nação exercem o direito de serem ouvidas; de que há uma identidade nacional (MEDEIROS, 2015). Contrariando ambos os vícios, o campo da memória surge como trunfo, justamente pelo fato de possuir o quinhão de deslegitimar as memórias oficiais de uma e poder evocar as memórias subterrâneas que aquela instituição procurou silenciar ao longo da sua construção. A evocação das memórias subterrâneas permite que haja “confrontações das versões do passado” tanto da parte do dominante quanto da parte do dominado. “Pelo fato de se concentrar na resistência popular à ideologia dominante, esta perspectiva do estudo da memória social foi designada de “abordagem da memória popular” (PERALTA, 2007, p. 11) Por sua vez, a questão da identidade negra é central neste texto, de forma que há de se ter uma definição do que o termo

³ Preliminarmente, 1) *Quadros Sociais de Memória* refere-se às comunidades afetivas (como a família, a escola, etc) nas quais os sujeitos se relacionam mais profundamente e dali compartilham as suas memórias mais marcantes; 2) *Enquadramento de Memória* é o processo no qual um grupo, – ou uma classe, instituição, etc.– consegue impor as suas ideias aos sujeitos, como se fossem destes derivados.

identidade significa. A definição de identidade que se refere neste trabalho advém das concepções de Michel Pollak (1992) para quem a identidade “a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros” (POLLAK, 1992, p. 05).

Esse conceito será aprofundado, ao longo do texto. Preliminarmente, basta que se afirme que para o autor, a memória é o elemento constituinte da identidade tanto individual quanto coletiva (POLLAK, 1992, p. 05).

A própria expressão *identidade negra* enseja uma discussão aprofundada. Isso porque, em primeiro lugar, ainda recorrendo a Pollak (1992), a *identidade* ao ser constituída pela *memória* necessariamente não é um fenômeno que se verifica em um espaço material definido, mas pessoas em territórios distintos podem ter o sentimento de identidade com outras (POLLAK, 1992) e isso nos se faz deduzir que o inverso também pode acontecer. – pessoas ocupando o mesmo espaço material e compartilhando o mesmo sistema linguístico, mas que não possuem uma memória compartilhada que possa lhes constituir uma identidade em comum. Talvez essa seja a situação de muitos afrodescendentes brasileiros que não compartilham uma memória que seja o bastante coesa para constituir uma identidade.

Em segundo lugar, há uma questão mais ligada à história da negritude do Brasil, como um fenômeno social: a miscigenação brasileira se deu (e se dá) de forma tão intensa que torna difícil definir quem é negro no país. Alguns autores, sobretudo a partir da década de 1970 têm definido como “negros” todos quantos não são brancos (GUIMARÃES, 2002; SKIDMORE, 2001). Extirpam-se com essa definição as expressões como *mestiço*, *mulato*, *moreno*, etc. Por essa classificação, quase toda a população brasileira seria negra. Mas, se de um lado essa definição coloca a questão da negritude no Brasil numa corrente de pensamento que defende que há uma solidariedade internacional entre os povos negros, do outro, acaba por legitimar o mito de que no Brasil o racismo não se opera principalmente com base na cor da pele e do fenótipo africano. A “solução” para o impasse que a expressão “identidade negra” acarreta foi deixá-la como uma categoria em construção, aceitando o conceito de “negro” utilizado pela História (africanos que foram escravizados na colônia portuguesa e os descendentes.), tendo sempre em vista que nem sempre a identidade negra lhe é inerente, uma vez que “identidade” é uma construção social e histórica e que a própria militância pela consciência da negritude, implica em uma militância pela valorização da identidade negra.

Buscou-se utilizar algumas categorias neste texto sobre as quais serão aprofundadas mais adiante, porém, é necessário que se detenha numa noção preliminar. A categoria

memória social deve ser entendida da maneira que Maurice Halbwachs a designou primeiramente em sua obra *Los Marcos Sociales de La Memória* (HALBWACHS, 2004). A memória como algo socialmente compartilhado pelos indivíduos que compõem uma sociedade⁴.

A categoria *silenciamento* faz parte do conjunto de conceitos que encontramos na obra de Michael Pollak (1989) e quer dizer⁵ a respeito das memórias dos grupos ou dos indivíduos que ainda persistem, mas que não podem vir à tona por força de alguma pressão exterior. A situação a que essa categoria remete ocorre quando o(s) sujeito(s) não pode(m) dizer algo experimentado no passado por que alguém ou alguma instituição não quer que isso seja dito

O conceito de *silenciamento* não é o mesmo do de *silêncio*. O *silêncio* é o não dito, mas sem que haja uma coação externa para que ele ocorra. A compreensão desses conceitos é convergente com a de Elizabeth Jelin (1998), que demonstrou que os Estados nacionais criam políticas de *silenciamento* sobre populações e classes com o fito do domínio da memória compartilhada.

Mas no texto há também menções de *silêncio* numa outra perspectiva: como *silêncio fundante*, que quer dizer que os processos de significação que o sujeito tem das coisas são mediados pela linguagem, que necessariamente se constitui sobre a “esteira” do silêncio. Esse conceito, de Eni Puccinelli Orlandi (2011) será utilizado em menor proporção, quando da narrativa das tentativas de silenciamento que Gilberto Gil teve que enfrentar, tanto silenciamento da sua música, quanto de si mesmo como sujeito. Como consequência da disparidade e muitos aspectos da abordagem dessa autora com as de Pollak/Jelin (1989;1998) sobre o silêncio, o seu conceito de identidade também é distinto. Para ela intermediação entre a linguagem e o sujeito é o elemento constituinte da identidade (ORLANDI, 2011). Já para aqueles autores, como será demonstrado, a identidade é constituída pela memória.

A categoria *esquecimento*, utilizada no texto com menos frequência, deve ser entendida de forma ampla, em convergências com o conceito feito por Halbwachs (1990) – a falta de lembrança por desapego ao grupo – de Le Goff (1990) e de Pollak (1992), que a

⁴ Somente quando da publicação de *Memória Coletiva*, em 1950, é que o autor utilizou a expressão homônima ao livro para explanar a sua concepção de memória, a qual ao que parece se distingue daquela que havia exposto – que as nossas lembranças são constituídas a partir das nossas experienciais coletivas. A questão é para alguns autores memória coletiva e memória social são coisas distintas. Foi o caso de Jacques Le Goff (1990) ao considerar que *memória coletiva* seria a memória das sociedades ágrafas, enquanto *memória social* seria a memória de uma sociedade na qual há o uso da escrita e maior complexidade social.

⁵ A expressão “dizer” nesse contexto deve ser entendida como o ato do sujeito em prestar depoimento, escrever, ou praticar qualquer outra ação que remeta às suas experiências vivenciadas no passado, compartilhando-as, doravante com outros sujeitos.

despeito de serem autores de concepções distintas, comungam com a ideia de que as políticas de memórias dos grupos dominantes às vezes buscam fazer com que o silêncio imposto (ou seja, o *silenciamento*) aos dominados se transformem em algo definitivo, ou seja, o *esquecimento*.

Quanto à categoria *ideologia*, quer-se neste texto situa-la como um conceito dentro da tradição marxista. Para tanto, utiliza-se os trabalhos Michel Lowy (2010) para o qual “o conceito de ideologia aparece como equivalente à ilusão, falsa consciência, concepção idealista no qual a realidade é invertida e as ideias aparecem como motor da vida real” (LÖWY, 2010, pp. 11-13); de Leandro Konder (2003), que contribui para o entendimento sentido do conceito, ele, recorrendo a Marx, lembra que o sentido de ideologia tem ligações estreitas com o sentido de alienação e *falsa consciência*. De acordo com esse autor, ter *falsa consciência* é uma visão de mundo que o outro (no caso, a classe dominante) impõe sobre um sujeito; de Marilena Chauí (2001), para quem

ideologia é um conjunto lógico sistemático e coerente de representações (ideias e valores) e de normas (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros de uma sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer (CHAUÍ, 2001, p.117).

Contudo, as considerações feitas acerca da ideologia pela tradição marxista, mesmo em sua especificidade brasileira, em dados momentos revela-se genérica, e tende não ser suficientemente adequada para explicar o racismo contra negros. O que se pretendeu demonstrar neste texto foi a existência da *ideologia racista*, ou melhor, *da ideologia da inferioridade dos negros em face dos brancos no Brasil*. Isso quer dizer que foi necessário partir de uma generalidade para uma particularidade conceitual. Por esse motivo, foram também consideradas as proposições de Marco Aurélio Luz,(2000), e Schwarcz (2002), historiadores que demonstraram que por meio da política de branqueamento, o Estado nacional brasileiro implementou a ideologia racista no seio da sua sociedade. Mas, para essa dissertação, são centrais os entendimentos de ideologia que Uelber Barbosa Silva (2010) e Kabengele Munanga (1999) possuem.

Uelber Barbosa Silva (2010), que em seu trabalho argumentou que o racismo em sua forma moderna, se relaciona com o nascimento do capitalismo: a ideologia racista como uma variante da alienação. Munanga por sua vez investigou de que forma a ideologia da supremacia racial dos brancos europeus tem servido à manutenção do sistema capitalista a partir de uma discursividade com base em teorias e considerações pseudocientíficas.

Feitas as considerações sobre as categorias pretendidas, é importante que se aborde brevemente sobre o *corpus* de pesquisa: Serão as canções gravadas e da autoria de Gilberto Gil (ou a letra ou a melodia) que versam sobre a questão da negritude. O critério de seleção musical, além do tema, obedeceu à ordem cronológica da produção do artista de canções que abordam o assunto. O início da investigação proposta tem o foco entre o ano de 1964, quando da primeira gravação da canção *Procissão* e o ano de 2002, quando o autor gravou *La Renaissance Africaine*, última canção sobre o eixo temático da negritude até o tempo em que esta pesquisa esteve em andamento. Essa cronologia das canções selecionadas também servirá como recorte temporal da nossa pesquisa. Isso não quer dizer que não recuaremos no tempo anterior a esse recorte para investigar que motivações da infância e juventude poderiam ter ensejadas certas canções, ou melhor, que memórias pessoais àquelas canções podem estar evocando.

Algumas entidades ou órgãos são citados ao longo do texto. São nomenclaturas de notório conhecimento público, mesmo assim, crê-se ser necessário que preliminarmente sejam esclarecidas as suas finalidades: 1) CEPAL significa Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe. Foi criada em 1948 pelo Conselho Econômico e Social das Nações Unidas com o objetivo de incentivar a cooperação econômica entre os seus membros. Ela é uma das cinco comissões econômicas da Organização das Nações Unidas (ONU)⁶; 2) UNE: União Nacional dos Estudantes, organização política e estudantil brasileira, sendo uma das principais representantes de alunos do ensino superior do país⁷, Fundada em 1938, a instituição desempenhou um papel singular em momentos importantes do Brasil desde o início do século XX, sendo uma das portas de entrada para diversos políticos brasileiros proeminentes, especialmente aqueles ligados à esquerda política; c) CPC: Centro Popular de Cultura foi uma organização associada a UNE. Foi criado em 1961 no Rio de Janeiro, e extinto em 1964. O objetivo do CPC era criar e promover uma "arte popular revolucionária". O CPC reuniu artistas de diversas áreas, como teatro, música, cinema, literatura e artes plásticas, para defender o caráter coletivo e didático da obra de arte, bem como o engajamento político do artista.⁸; d) Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB): órgão criado em 1955 extinto em 1964, no Rio de Janeiro, vinculado ao Ministério de Educação e Cultura, Era destinado ao estudo, ensino e à divulgação das ciências sociais. Sua principal característica foi ter sido

⁶https://pt.wikipedia.org/wiki/Comiss%C3%A3o_Econ%C3%B4mica_para_a_Am%C3%A9rica_Latina_e_o_Caribe

⁷ https://pt.wikipedia.org/wiki/Un%C3%A3o_Nacional_dos_Estudantes

⁸ https://pt.wikipedia.org/wiki/Centro_Popular_de_Cultura

núcleo irradiador de ideias e tinha como objetivo principal a discussão em torno do desenvolvimentismo, tema importante durante o governo de Juscelino Kubitschek.⁹

Da mesma maneira, certas expressões consagradas pela historiografia brasileira aparecem no texto, sendo razoável que se dê breves explicações sobre elas. 1) Governo Vargas, ou Era Vargas: Foi o período em que o presidente Getúlio Vargas esteve a frente da Presidência do Brasil (1930-1945) pela primeira vez ;b) *Estado Novo*: compreende o período de 1937 a 1945, quando o Governo Vargas passa a ter regime ditatorial; c) Nacional desenvolvimentismo é uma ideologia que defende que o Estado-nacional deve se fortalecer economicamente e em infraestrutura, uma vez que o seu desenvolvimento leva a sua população a maior acesso aos bens de consumo e a sua inserção no capitalismo internacional com maior protagonismo. Essa ideologia também foi uma política de Estado, implementada no país a partir de 1930 e, em vários momentos, foi revisitada; d) Golpe de 1964: Tomada do poder do Brasil pelos militares, que por meio da negação da ordem jurídica, então vigente, destituiu o Presidente da República, João Goulard, e estabeleceu uma ditadura no país, que durou até 1985; e) Esquerda nacionalista: é como o historiador Marco Napolitano (2007) designa aos artistas, intelectuais e principalmente músicos brasileiros do final da década de 1960 e durante na década de 1970, que partilhavam de ideias de se produzir no país músicas ligadas ao socialismo e/ou a luta contra o imperialismo norte-americano, e ao mesmo tempo mantendo os padrões estéticos das músicas brasileiras até então produzidas; f) História-memória: Expressão utilizada por Ruy Medeiros (2015) para designar a versão oficial do Estado e da classe dominante da História.

Dentre os documentos que levantam os seus dados biográficos e as suas memórias pessoais, achamos primordial que dialogássemos com a obra *Gilberto Bem Perto* da autoria de Regina Zappa (2013) tendo o próprio compositor como co-autor Ali, ela traça um panorama da vida pessoal de Gilberto Gil e as motivações que o levaram à vida artística e ao engajamento em atividades políticas. Essa obra tem o recorte de tempo que vai desde o ano de 1942 – nascimento do compositor – até 2012, quando do seu aniversário de 70 anos de idade.

Todavia, em se tratando de um livro de memórias pessoais, este livro tem certos limites, não podendo ser tomado como um discurso da História, pois as lembranças nele presentes foram selecionadas aos gostos e razões do seu principal interessado, Gilberto Gil. Em toda biografia ocorrem certos esquecimentos (muitas vezes propositais), certos enfoques

⁹ https://pt.wikipedia.org/wiki/Instituto_Superior_de_Estudos_Brasileiros

em fatos que são considerados relevantes para as memórias pessoais do sujeito biografado, mas que não o são (ou são, mas não muito) para uma abordagem da História que busca analisar a trajetória desse sujeito como parte de um contexto. De forma que as lembranças e esquecimentos dessa biografia foram investigados sob a perspectiva de um olhar não carregado de afetividade e compromisso pessoal com o compositor, mas à luz do campo da memória e da História.

Parte do acervo referente à discussão sobre o papel político da MPB e do movimento “tropicalista”¹⁰, ao qual Gilberto Gil fez parte, está no livro *A Síncopa das Ideias*, do historiador Marcos Napolitano (2013), e mais diretamente na dissertação de mestrado *A Voz que canta na Voz Que Fala – Poética e Política na Trajetória de Gilberto Gil*, de Pedro Henrique Varoni de Carvalho (2012). Buscou-se dialogar com ambas as obras. Sendo que na primeira, o posicionamento político de Gil e dos tropicalistas é colocado de maneira indireta (NAPOLITANO, 2007, pp. 129-137). Napolitano demonstra o tipo de abordagem musical defendida pelos tropicalistas em confronto aos compositores ligados a música de protesto. Na segunda obra mencionada tem-se uma pesquisa cujo foco é mais especializado no homem político Gilberto Gil, desde o seu engajamento como artista contestador do tropicalismo até o período em que ocupou o cargo de Ministro da Cultura.

Contudo, o nosso diálogo foi mais estreito com a tese de doutorado intitulada *Dos Orixás ao Black is Beautiful: A Estética da Negritude na Música Popular Brasileira*, de autoria de Kywza Joana Fideles Pereira dos Santos (2014). Nela, a autora discute a questão da identidade nacional e como ela se constrói através de processos de embates de raças no Brasil. Além disso, de que forma a música popular brasileira tem contribuído para acionar as tradições afro-religiosas da nossa cultura. Em outras palavras, a autora aborda um tipo de música que representa a *estética da negritude*. Ela, a partir de então, põe-se a demonstrar como os músicos Martinho da Vila, Clara Nunes e Gilberto Gil foram essenciais para expandir a valorização social desse tipo de bem simbólico. .

Essa obra é fundamental, pois preliminarmente nos fornecerá a base argumentativa de que forma o compositor Gilberto Gil foi engajando na causa da negritude através da sua arte. Além do mais, traça os eixos temáticos das canções do autor, que se caracterizam, ora um elogio da negritude, ora elogio da mestiçagem. Isso tem convergência com a proposta de analisar a questão dos negros em Gilberto Gil, atravessada pelas questões das massas urbanas

¹⁰ Preliminarmente, cumpre informar que “tropicalismo” ou “Tropicália” são os nomes dados ao movimento musical e artístico que ocorreu no Brasil entre 1968 1971

e do homem sertanejo. Finalmente, a autora traz considerações de como o fato do compositor ter sido ministro se insere em sua postura de engajamento.

Além das fontes citadas, foi feito uso de memórias presentes em outras obras que de alguma forma referem-se ao compositor: Os livros *1968, O Ano Que Não Terminou*, de Zuenir Ventura (1988); *Gilberto Gil – Literatura Comentada*, de Fred Góes (1982); *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso (1997); *Gilberto Gil*, de Mabel Veloso (2002), *Verbo na canção Popular de Gilberto Gil*, de Diva do Carmo Gondim Pires (2002); *Gilberto Gil – A Poética e Política do Corpo*, de Cássia Lopes (2012).. A tese de mestrado *Da Bossa Nova à Tropicália*, de Luciana Volcato Panzarini Grimm (2012), entre outros. Investigamos também outras memórias em revistas e vídeos sobre o artista nas ocasiões em que foi destaque, deu entrevistas ou teve outras participações e que conseguimos encontrar através do seu acervo disposto em seu *site* oficial e na internet, de uma forma geral.

Para estudar a obra de Gilberto Gil foi necessário que também se estudasse os fatos históricos que circundaram o tempo de recorte da pesquisa e que o influenciaram. Imperativo que se conheça o autor como indivíduo pertencente a uma coletividade complexa, o Estado nacional, que muito pesa em qualquer formação pessoal, quanto mais de um artista que a todo tempo utiliza os seus costumes e tradições como matriz da sua arte. Por isso, buscamos dialogar com as pesquisas de Antônio Sérgio Alfredo Guimarães (2006), Lília Moritz Schwarcz (2002) e Mônica Velloso (1987), no afã de entender como a história do Brasil é também a história das ideologias de Estado nacional Além desses, dialogaremos com autores como José Ramos Tinhorão (200; 2002; 2008) Marcos Napolitano (2002; 2013), Renato Ortiz (2001) e Carlos Calado (2010), que têm contribuído para a construção de uma história da música brasileira, problematizando-a no contexto da história geral, de modo que são imprescindíveis para a contextualização do nosso estudo proposto.

No primeiro capítulo do texto disserta-se sobre a vida e a obra do compositor, buscando demonstrar como as memórias que lhe perpassaram convergiram para dar características à sua produção artística e, mais tarde o seu engajamento no mundo político e na militância da causa negra.

Foi ainda discutida a MPB e movimento tropicalista como parte das *tradições inventadas*¹¹ quando da reatualização da identidade nacional brasileira por setores do Estado, mídia e classe artística, processo o qual Gilberto Gil deu sua contribuição.

¹¹ Conceito de Hobsbawm e Ranger para designar certos costumes que os ideólogos dos Estados-nacionais celebram como se fosse uma tradição antiga, quando na verdade são costumes recentes.

Além do mais, foram narrados fatos da vida política – às vezes política partidária – do compositor com o fito de analisar as suas concepções políticas e o seu entendimento do papel social do Estado perante a população.

No segundo capítulo discutiu-se de que forma a identidade pessoal negra e sertaneja de Gilberto Gil lhe forneceu suportes para as suas composições.

No terceiro capítulo foram analisadas as canções selecionadas do autor e demonstradas como elas tem constituído como suportes de memórias a certo tempo silenciadas pelo discurso oficial e como tem contribuído para a afirmação da identidade negra no Brasil. Ao mesmo tempo se narrará a trajetória dos negros que viriam a se constituir como parte da sociedade brasileira, dando enfoque a tradição do candomblé como forma de memória social.

O quarto capítulo pretendeu ser um desdobramento do terceiro, mantendo a análise de outras canções, comprometendo-se a demonstrar que o autor inseriu as ideologias do Pan Africanismo e a tradição do candomblé como parte das tradições brasileiras.

As letras das canções tomadas como *corpus* de pesquisa foram retiradas do livro *Todas as Letras*, de Carlos Rennó (2000), o qual é uma compilação às vezes comentada por ele ou pelo próprio compositor de todas as composições de Gilberto Gil até o ano em que foi reeditado.

2 O PERCURSO DE UM ARTISTA BRASILEIRO

2.1 POR SER DE LÁ DO SERTÃO...

Um punhado de casas não muito grandes, mas impregnando certa elegância, formando as duas ruas principais do lugarejo. Numa delas, na Rua de Baixo, se encontram as residências dos doutores – homens de farmácia, da medicina e, o juiz e, os homens principalmente da política – dos comerciantes e dos donos das terras. Também é ali que se situam as casas de comércio, a escolinha e é onde a igreja foi edificada, que dada à impossibilidade de ser construída num lugar mais alto, como era costume, situa-se na parte central do lugarejo, à direita do prédio da prefeitura, que por sua vez avizinha-se com a casa do cartório e a delegacia respectivamente.

Do lado esquerdo, essa igreja limita-se com uma praça, cujo espaço é quase como se fosse de quatro ou cinco casas não construídas. Ao fundo, a praça interliga a Rua de Baixo com a Rua Cima. Nela que se instalam as barraquinhas e, principalmente se estendem as esteiras dos feirantes que em dia de comércio trazem suas mercadorias. Algumas produzidas e/ou colhidas ali mesmo, outras advindas das cidades grandes e até mesmo da capital; há esse tempo, lugares distantes e dificultosos de se ir. Mas é também naquela praça que, por vezes, os políticos fazem os seus discursos em tempos de eleições, acontecem às festas profanas e a igreja organiza as festas religiosas, como a de São João e outras comemorações. Nesses tempos de festa ou atividades públicas, principalmente nos eventos da igreja como a procissão, as pessoas da cidade e dos seus arredores se deslocam para a região central da cidade.

Todo esse ar quase idílico desse retrato do passado foi narrado por diversas vezes pelos pesquisadores e biógrafos de Gilberto Gil (GIL; ZAPPA, 2013; VELLOSO, 2002; LOPES, 2013) a partir dos depoimentos do próprio autor sobre o seu nascimento e vivência na cidade de Ituaçu, na Bahia. Acerca de sua cidade de origem, cujo ponto de atração turística é a gruta da Mangabeira, situada em seus arredores, e famosa por sua beleza, o cantor fez referência direta na canção *Língua do Pé*¹² Uma melodia em andamento moderado e ritmo meio quebrado, lembrando um xote acompanhado por uma sanfona trás uma letra que em certo momento diz: “Vão me procurar na Lapa/ Na gruta da Mangabeira / Quarta-feira de manhã”. Contudo é numa das mais conhecidas canções do autor, *Lamento Sertanejo*¹³, composta em parceria com Dominginhos, que ele retrata parte da subjetividade do homem

¹² Décima faixa do disco *O Sol de Oslo*. Ano: 1998. Gravadora: Pau Brasil

¹³ Décima faixa do disco *Refazenda*. Ano: 1975. Gravadora Warner Music

sertanejo: “Por ser de lá do Sertão/ Lá do cerrado/ Lá do interior do mato/ da catinga e do roçado/ Eu quase não saio/(.)/Eu quase que não consigo/ viver na cidade/sem ficar contrariado.” Essa música, mas adiante será novamente referida neste trabalho, com maior atenção.

De acordo com Regina Zappa (GIL; ZAPPA, 2013) naquele período o retrato de harmonia e de sossego do povo daquele lugar pequeno – que bem poderia ser o tipo de lugar pelo qual o *eu lírico* da canção *Lamento Sertanejo* sente saudades – parecia estar alheio ao fato de que a maior de todas as guerras assolava o mundo. E também, acrescenta-se nesse texto, que segundo o depoimento do próprio Gilberto Gil sobre a situação econômica da sua cidade de origem (GIL; ZAPPA, 2013) ela parecia estar alheia que a pobreza que a esse tempo era estrutural em seu país, pois Ituaçu “ era uma cidade de classe média, que não conhecia a riqueza extrema nem a pobreza extrema” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 15).

A vinte seis de Junho de 1942 nasceu Gilberto Moreira Passos Gil na cidade de Salvador, mas ainda recém-nascido, foi levado pelos pais para Ituaçu. Localizada ao pé da Chapada Diamantina, no Estado da Bahia, o lugar possuía há esse tempo aproximadamente oitocentos habitantes (VELLOSO, 2002,)

Filho de uma professora primária e de um médico – ambos negros e da cidade de Salvador – embora, tenha nascido negro, ou mulato escuro – como o definiu Caetano Veloso (1997), a condição de baiano, sertanejo e nordestino pode ser considerada a primeira identidade vivenciada por Gilberto Gil. Entre 1942 ao final do ano de 1951, o menino que viria a ser reconhecido como um dos mais importantes compositores e cantores de música popular do Brasil teve uma vivência típica de uma criança que pertence à elite econômica de um lugar pequeno no sertão da Bahia (RENNÓ, 2000, p 21).

O seu pai era envolvido com a política local. Embora não conste em sua biografia que fosse filiado a algum partido ou que ocupasse cargo político em Ituaçu, consta que ele era ligado à ala do PSD, Partido Social Democrata, que à época rivalizava-se com a UDN, União Democrática Nacional e que no ano de 1962, após transferir-se para a cidade de Vitória da Conquista foi eleito vereador pelo PTB (Partido Trabalhista Brasileiro).¹⁴

De alguma forma, as inclinações políticas do pai, também marcaram a infância de Gilberto Gil, pois um dos farmacêuticos da cidade e militante do PSD foi escolhido pelos seus pais para ser o seu padrinho. Além do mais, a Beto, a como era chamado Gilberto Gil há esse

¹⁴ Fonte; arquivo Público Municipal de Vitória da Conquista.

tempo, só era permitido brincar com os meninos que moravam na Rua de Baixo, os quais eram filhos de filiados ou simpatizantes do PSD (GIL; ZAPPA, 2013.).

Com os seus amigos e a sua irmã Gildina, que era um ano mais nova do que ele, Gilberto costumava a brincar não muito longe de casa, sendo que as vezes iam ao rio, mas não se banhavam por conta das verminoses; gostava de ler histórias em quadrinhos de *Batman* e *Flash Gordon* e, com a sua tia avó Claudina aprendeu a ler e escrever, (cursou o ensino primário em casa), foi introduzido na leitura de autores como Monteiro Lobato e posteriormente os poetas clássicos da literatura brasileira e também aprendeu a fazer *tricô* (GIL; ZAPPA, 2013, pp. 15-24). Essa vivência, conforme ele mesmo diria anos mais tarde, afetaria profundamente a sua produção artística e serviria de base para que ele criasse uma arte que se destaca dentro da Música Popular Brasileira (MPB) de maneira inovadora.

A Refazenda, todo esse referencial no meu imaginário no meu mundo se refere aqui. Ituaçu é a base de toda essa permanência da imagem do mundo rural dentro de mim e todos outros lugares que vi, no mundo, aqui, na Europa nos Estados Unidos, no Japão... Todos lugares me remetiam pra cá. Toda pequena margem de rio, toda montanha, tudo que eu fui vendo por aí pelo mundo afora, tudo me remetia a Ituaçu, a esse lugar aqui. Esse lugar ocupa uma função mítica em minha vida (TRECHO DO DOCUMENTÁRIO. TEMPO REI, 1996).

Essas percepções de Gilberto Gil servem como exemplos que convergem com a teoria da memória desenvolvida por Maurice Halbwachs (1990), pois de acordo com esse autor, as pessoas se lembram daquilo que foi apreendido coletivamente. Uma memória – tomada aqui como, pensamento, lembrança e imaginação – emanada meramente de uma condição individual não faz qualquer sentido porque, os indivíduos agem e apreendem as coisas através das relações com as coisas que lhe cercam e também com os outros indivíduos, principalmente quando estes se inserem numa comunidade afetiva (HALBWACHS, 1990, p. 33). O autor denomina essa comunidade afetiva na qual se dá a constituição das lembranças humanas de *grupo*. De forma que o próprio indivíduo, ao constituir-se como sujeito, somente o faz em sua condição relacional com o seu grupo de convívio.

Posto que para o Halbwachs a memória é social, o indivíduo ao passar pelo processo de rememoração o faz lembrar por meio dos *quadros sociais de memória*. Para o autor são esses ‘quadros’ que guardam e regulam os fluxos das lembranças.

Os *quadros sociais de memórias* em sua continuidade atuam sobre os indivíduos em situações distintas. São eles que consolidam a memória coletiva, definindo o que os indivíduos devem lembrar ou esquecer (NAMER, 1999). Dessa forma, assim como está no seu livro *Os Marcos Sociais da Memória*, publicado por Halbwachs em 1925, temos que

“encontraremos esse uso del marco social como portador y organizador de La jerarquia de La representación general de La sociedad, caracterizada por necesidades y valores” (NAMER, 1999, p. 375).

Concomitantemente ao objetivo desse texto – que é demonstrar e discutir como muitas canções compostas e/ou interpretadas por Gilberto Gil se constituem como suportes de memórias da população negra brasileira, contribuindo para dar visibilidade à existência da(s) identidade(s) negra(s) no Brasil – há de também se explanar de quais formas as canções desse autor também cumprem o propósito de denunciar o silenciamento acerca das memórias dos negros, ao mesmo tempo em que também delatam a situação socioeconômica desfavorável da população negra. Todavia, a trajetória desse compositor nos indica que foi sobre a Bahia sertaneja que ele ancorou primeiramente as memórias, as quais permitiram a constituição da sua identidade. De forma que um estudo que se ocupe em analisar a obra desse artista deve dialogar preliminarmente com essas memórias, bem como as memórias que a sua obra reporta.

Para iniciar as discussões é necessário que se retorne a formação pessoal de Gilberto Gil, quando da sua infância e da sua adolescência em Ituaçu. Pertencente a uma família inserida na classe dominante e letrada, o artista teve condições de explorar as suas potencialidades e transforma-las em potências fundamentais na sua formação intelectual e de artista.

Era um menino tímido e submetido à rígida disciplina dos seus familiares, como tipicamente acontecia com os meninos bem nascidos em sua época. Do interior da sua casa, ouvia o som dos músicos de rua e, quando permitido, ia até a porta, para vê-los. Nos dias comuns, o seu entretenimento musical se dava através do rádio ou da vitrola. Os aparelhos de rádio, aliás, eram poucos em Ituaçu e eram comuns apenas nas casas dos mais ricos (GIL; ZAPPA, 2013).¹⁵

Sendo rigorosamente fiel às concepções de Halbwachs (1990), de que o *locus* de ancoragem das lembranças de uma pessoa se dá sempre nas relações que ela estabelece em sua coletividade, (ou seja, que toda memória é social) a comunidade afetiva de Gilberto Gil, tanto familiar, quanto os demais membros da pequena cidade, se constituiu nos primeiros *quadros sociais de memória* que foram lhe constituindo como sujeito.

Se todas as reminiscências do passado descritas por Gilberto Gil em suas biografias podem parecer lembranças capazes de atestarem que um sujeito é capaz de produzir memórias

¹⁵ Em certo sentido, essa informação contraria a informação anterior, da própria autora, de que Ituaçu era uma cidade de classe média.

sem precisar de que os fatos que a ela remete sejam sociais, faz-se necessário que se entenda que memória social não é sinônima de memória em uníssonas. Embora a memória ocorra em função daquilo que é compartilhado coletivamente, cada indivíduo, cada sujeito, se recorda das coisas que lhe foram mais constituintes. É inclusive necessário ressaltar que Halbwachs (1990), não rechaçou em absoluto a existência de uma memória individual. Mas ele a concebeu como uma *intuição sensível*, ou seja, a forma individual de aperceber as coisas e de apreender as memórias compartilhadas por um grupo. (HALBWACHS, 1990)

De forma que através de memórias percebidas através da sua *intuição sensível* o futuro compositor ia se constituindo como sujeito. Ituaçu, em que ele morava, e a capital, Salvador, onde ele costumava passar as férias, se configurariam como importantes quadros de rememoração da sua infância.

Constituir-se como sujeito equivale dizer que está se construindo a sua identidade. Mas o que é identidade? Fique-se por ora com definição de um estudioso que mantém muitas convergências com o pensamento de Halbwachs, Michael Pollak (1992) Ele a definiu como

[o] sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros (POLLAK, 1992, p. 05).

O autor aponta que na construção da identidade existem três elementos: a unidade física; a continuidade dentro do tempo e, finalmente, o sentimento de coerência. Dessa forma, o que Pollak (1992) busca indicar é que a identidade se “faz” pela unidade promovida por esses três elementos, sendo que a memória é o elemento essencial para que ocorra essa unidade, ou ao menos a sensação de unidade.

Podemos, deste modo dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p. 05).

É preciso também que se contextualize grande parte da infância e adolescência de Gilberto Gil durante uma época em que o rádio era o maior veículo de comunicação do país, sendo largamente utilizado pela máquina do Estado como meio de controle social e veículo de propaganda. Entre o final da década de 1930 e meados da de 1950, o rádio teve papel fundamental no projeto de modernização, que o então Governo Vargas pretendeu imprimir. Esse Governo foi fortemente autoritário, nacionalista e ao mesmo tempo, populista. O então Presidente Getúlio Vargas chegou ao poder por vias de um golpe de Estado em 1930 e deu

outro golpe em 1937 (Período do Estado Novo) para demorar-se mais no poder. Intuito o qual foi exitoso, uma vez que somente deixou de exercer o seu primeiro mandato como Presidente da República em 1945. Programas de rádios como *A Hora do Brasil* dava as notícias oficiais para a população brasileira. Eram notícias favoráveis ao Estado e o seu Governo, na medida em que se primava pela formação ideológica do povo, por uma unidade envolta da nação e uma identidade nacional. Através da música popular que a propaganda do Estado conseguia ter maior eficiência em seu projeto ideológico, graças a facilidade com que esse suporte de memória é capaz de circular socialmente e se fixar nas memórias individuais (VELLOSO, 1982; TINHORÃO, 1998).

Alguns trabalhos, dentre os quais os de Renato Ortiz (1988) e Hermanno Vianna (1995), têm demonstrado como a música popular serviu ao Governo Vargas como mecanismo da ideologia de identidade nacional, inculcando valores de exaltação as belezas naturais do país, da honradez do trabalho em contraposição à vadiagem; e dos novos costumes da vida urbana. O estilo *samba* foi escolhido como o gênero musical principal do país, dada a sua circulação em todas as classes sociais e aceitação internacional. Mas, se de um lado através do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda – os sambas passaram a ser “filtrados”, escolhidos somente a aqueles que interessavam a ordem discursiva do Estado, outros gêneros musicais, igualmente selecionados, também eram bastante radiodifundidos e apreciados. É o caso dos ritmos nordestinos como o xote, xaxado e, mais tarde o baião. Por ser mais marcante na formação de Gilberto Gil, é preciso versar um pouco mais sobre esses estilos.

Na década de 1950, o êxodo dos nordestinos para a Região Sudeste, principalmente para São Paulo, não se fez apenas como traslado de pessoas, mas também de identidades locais, valores culturais e gosto estéticos de variadas pessoas, pobres, castigadas pela vida no campo e que encontrariam um novo tipo de subjugação social ao engrossarem o exército do proletariado urbano, principalmente nas fábricas. O emigrante nordestino tinha, por conta disso, vontade de voltar para a sua primeira comunidade afetiva, para o seu primeiro sentimento de identidade surgido em cada lugarejo onde passara grande parte da infância e ou/juventude.

Por isso, a melhor representação do seu sentimento era um tipo de manifestação estética que abordasse a *saudade do sertão*, que lembrasse as marcações temporais do seu lugar de origem, suas festas, suas alegrias e tristezas, seus costumes. Nesse contexto e envolto por esses sentimentos coletivos que ganhou notoriedade a partir do final dos anos 1940, o cantor e compositor pernambucano Luiz Gonzaga. Como poucos, ele soube transmitir as representações dessas memórias dos sertanejos nordestinos, tornando-se o compositor e cantor

preferido dos imigrantes e dos nordestinos que não partiram, tornando também um dos artistas mais escutados e referenciados em todo o país (ALBUQUERQUE JR, 1999). Os estilos musicais que cultivou foram o xaxado, o forró e principalmente o baião, gênero que ele, em parceria com Humberto Teixeira, criou.

No rádio e nos discos que o menino Gilberto ouvia, eram as músicas de Luiz Gonzaga que mais tocavam o seu íntimo. Luiz Gonzaga descrevia o sertanejo nordestino em sua labuta, fazia apologia ao catolicismo e a figura do padre Cícero, contava as proezas de Lampião e a beleza da vegetação sertaneja, o que fazia com que os nordestinos se identificassem com a sua música (GÓES,1982). Conforme, Durval Muniz de Albuquerque (1999), “o espaço desenhado por suas canções era quase sempre o Nordeste e, no Nordeste o sertão. [...] a seca, os retirantes, a devoção aos santos [...] a valentia, a questão da honra” (ALBUQUERQUE JR, 1999, p. 181). Mas se pode deduzir a partir dessas recorrentemente temáticas que houve certa minimização de um aspecto importante no quadro do sertão pela obra de Gonzaga desenhada: a relação entre a situação de penúria na qual os pretos e mestiços da Região Nordeste se encontravam graças ao legado da escravidão. Essa minimização deveria ser investigado pelos historiadores da cultura brasileira, considerando duas coisas importantes: Luiz Gonzaga, o artista que até hoje é considerado o maior símbolo da cultura do nordestino e do sertanejo, era negro¹⁶. Além do mais, a população pobre que na década de 1950 que se embrenhava para em direção ao Sul/Sudeste do país para a região era em formada por sujeitos pretos, e mestiços (destes, muitos descendentes de indígenas), pois a colonização e a escravização no país se deu primeiramente e de maneira intensa na região hoje definida como Nordeste e, nesse processo histórico, a divisão de classes sociais, em estratos passou ter como correspondência direta a cor da pele dos sujeitos, sendo que pretos e mestiços representavam a parte de baixo da pirâmide social e, os brancos, a parte alta. (REIS & SILVA, 1989). Assim, a própria identidade nordestina já é por si mesma convergente (e em muitos momentos quase inseparável) da identidade negra.

Voltando a Gilberto Gil, a música de Luiz Gonzaga lhe influenciou profundamente, embora, naturalmente não tenha sido o único contato musical que o futuro artista teve durante

¹⁶ Não se quer aqui entrar numa falsa polêmica de que Luiz Gonzaga tinha ou não consciência da sua negritude. Basta saber que ele, ao se referir a si mesmo, costumava usar o termo “o nêgo”. O que se quer chamar atenção são para duas coisas: a) o fato de ele praticamente não ter feito menção direta da negritude em sua obra; b) e – o mais importante – que a História oficial (a oficial e as militante da causa da negritude) parece dar pouca importância para esse aspecto, mesmo sendo Luiz Gonzaga um grande ícone da memória nacional e do imaginário brasileiro. Exceção a isso se encontra no documentário *O Homem que Engarrafava Nuvens*, há um episódio em que um famoso produtor musical norte-americano vem ao Brasil conhecer Luiz Gonzaga e utiliza um pano sobre a boca para – por conta da sua visão de mundo racista – não se contaminar com uma eventual doença de um negro.

a infância. Mas associação entre ambos os compositores é tão grande em um trabalho bastante peculiar no âmbito da antropologia cultural Cássia Lopes (2012) dispõe que Luiz Gonzaga é um dos dois “duplos” de Gilberto Gil (LOPES, 2012, pp. 54-89). Ou seja, como se a influência de Luiz Gonzaga sobre Gilberto Gil fossem mais que uma identificação, mas que esse autor e fosse “o outro” de Gilberto Gil. Essa afirmação parte de uma abordagem de perspectiva estruturalista que se baseia num exercício de pesquisa histórica e de uma retórica que tomam o *corpo* (no caso o corpo de Gilberto Gil) e seus movimentos como parte de uma ordem discursiva. Diz a autora que

[o] fogo de Xangô e o de São João, já anunciados m seu nascimento e preparam para o encontro e a admiração do trabalho artístico de Luiz Gonzaga. No dínamo das canções e da dança por muitos palcos do mundo, ao referir-se ao Nordeste Gilberto Gil celebra Luiz Gonzaga não só como nome familiar, um poeta e grande músico. O Rei do Baião emerge como um campo de forças capaz de romper o muro Norte e Sul, quando o baião é ouvido no Rio de Janeiro e em tantos cantos do Brasil (LOPES, 2012, p. 56).

Pode haver certo exagero na concepção de Lopes, mas o fato é que na sua infância, dos músicos profissionais que mais influenciaram a formação de Gilberto Gil foram Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Dorival Caymmi. A sua relação com Luiz Gonzaga foi, tempos mais tarde, celebrada por Gilberto Gil na canção *13 de Dezembro* (RENNÒ, 2000). No ano de 1982 tem-se a publicação de um dos primeiros livros que se dedicaram a tomar a obra do artista como objeto. Trata-se do livro *Gilberto Gil – Textos Selecionados*, da autoria de Fred Góes (1982), que integrava a série *Literatura Comentada* da Editora Abril e foi distribuída para os professores da rede estadual de São Paulo. Naquela obra, tem-se que os primeiros sons ouvidos por Gil, foram o das sanfonas dos cegos das feiras, a banda local, a música de Bach e Beethoven e a voz dos grandes ídolos de rádio, como Orlando Silva, Francisco Alves, Linda Batista, Emilinha, Marlene e Jorge Veiga (GÓES, 1982, p. 03). Mas eram Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro que mais fascinavam o menino que até os seus oito anos de idade tinha uma vida interiorana. De acordo com depoimentos de Gilberto Gil, a existência de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, numa região da caatinga era “um negócio de equilíbrio ecológico da região, existia como o mandacaru, como a farinha e a carne-seca” (GÓES, 1982, pp. 03-04).

Com o tempo, todavia, a menção a Jackson do Pandeiro foi sendo minimizada nas suas mais recentes notas biográficas e, em seu lugar, a influência de Dorival Caymmi passou a ser mais prestigiada. Assim, tanto no trabalho de Cássia Lopes (2012) quanto em sua biografia (GIL; ZAPPA, 2013), Dorival Caymmi aparece ao lado de Luiz Gonzaga como os principais paradigmas musicais de Gilberto Gil.

Por outro lado, se há pouca identificação nas narrativas sobre Luiz Gonzaga como uma pessoa negra, as experiências da negritude de Gilberto Gil durante a sua infância também se situam em algum lugar do silêncio. Segundo o compositor, durante a sua infância em Ituaçu ele não vivenciou qualquer manifestação racista e que a sua única e rara experiência como vítima do preconceito na infância/adolescência se deu quando foi chamado por um de seus professores de “negro boçal”, quando ele já morava na cidade de Salvador, e estudava no Colégio Marista no início da década de 1950 (VELLOSO, 2002; GIL; ZAPPA, 2013).

Este texto, todavia, não se insere no rol daqueles que se figuram como uma tácita aceitação das memórias e depoimentos de uma pessoa como fatos incontestáveis. Mesmo tendo como base comprobatória apenas as declarações do compositor Gilberto Gil, é preciso que sejam feitas algumas considerações sobre o fato dele não ter sofrido preconceito. Em primeiro lugar, pode ser que de fato isso corresponda à realidade. Mas também pode ser que ele não tenha percebido outras situações de preconceito racial. Finalmente há a possibilidade de que ele tenha as vivenciado, mas ou esquecido ou preferido o silêncio ou mesmo foi silenciado, sobre o assunto.

É importante que se frise que essa especulação nada tem haver com uma imotivada bisbilhotice na vida do compositor, mas ela pode se revelar enriquecedora pelo fato de que ele, em determinado momento de sua vida tomou partido por uma causa que afeta direta e indiretamente a sociedade brasileira – a causa da negritude – sem ter entre as justificativas para isso, um discurso recorra as suas primeiras memórias pessoais que o constituíram como sujeito.

Sendo assim, cabem as considerações a seguir. A presunção de que de fato o evento com o seu professor foi uma exceção em sua vida deve ser encarada com forte indicativo de que seja verdadeira. Trata-se de uma presunção relativa, mas nem tanto, uma vez que não se dispõe além do seu testemunho de outras fontes, mas principalmente porque ao longo de toda a sua trajetória Gilberto Gil não se esquivou em dizer o que pensa nem de narrar as suas mais variadas experiências pessoais, tendo sempre o compromisso com a verdade (VELOSO, 1997; RISÉRIO; LOPES, 2013).

Mesmo assim, é válida que se investigue as demais possibilidades. Para isso é necessário munir-se de uma teoria. De acordo com Orlandi (2011), a constituição de uma identidade se dá com a mediação entre o sujeito e a linguagem. A linguagem aqui, entendida de forma extensa do que a linguagem verbal – os gestos, a pantomima, o silêncio etc. essa teoria embora tenha enfoque numa perspectiva diferente da do campo da memória (JELIN, 1998), não lhe é díspar. E nesse caso cumpre papel complementar, pois pode ser utilizada para

o entendimento do sujeito em sua relação com os elementos significantes da sua comunidade, ou da sua coletividade. Para Orlandi (2011), é no silêncio que se encontra a própria tessitura dessa mediação entre o sujeito e a linguagem. De forma que pode ter ocorrido o caso de Gilberto Gil, então menino e imerso em uma situação social específica (pertencer a uma classe social alta, ter pais politizados e não frequentar durante a infância escola, como as demais crianças) não ter tido acesso à linguagem que lhe permitisse a percepção do preconceito racial.

Nesse sentido, o silêncio pelas próprias falas dos seus pais em dizer outras coisas ao invés do racismo imprimido contra ele e a família e nos gestos de salvaguarda-lo de experiências e contatos com as linguagens que trazem significados racistas, como foi o caso de não matricula-lo em uma escola.

Pode ser também que a construção das falas dos pais e responsáveis por Gilberto Gil tenha ocorrido com o fito de esvaziar a carga negativa e traumática das eventuais experiências com o racismo que ele viria a ter. E quando as experimentou, o menino estava envolvido em um prévio silenciamento sobre as falas futuras funcionou de forma tão eficiente, que isso não ficou marcado em sua memória como relevante.

Finalmente, há a possibilidade de Gilberto Gil, já adulto, quando das suas lembranças preferiu silenciar-se sobre a questão do racismo ou por motivos meramente pessoais ou por compreender que a lembrança das experiências racistas na infância poderia ser instrumentalizada por outros para deslegitimar a sua militância pela causa negra, rebaixando o seu vasto acervo musical sobre o tema como fruto de comuns malogros que muitos negros brasileiros têm em suas infâncias. Para Orlandi (2011), mesmo quando o sujeito fala, ali se encontra o silêncio, pois sempre se fala alguma coisa para não dizer outras. Nesse caso, Gilberto Gil prefere dizer outras experiências pessoais quase sempre ligadas a sua música, como forma de silenciar sobre o eventual racismo sofrido por ele individualmente e, denunciar, por meio da sua música, o racismo sofrido por toda uma coletividade, deixando ter uma postura autobiográfica e vivenciando uma postura militante. Isso se trata de uma política de silêncio que não parece tão hipotética assim, a saber que em um raro momento de seus depoimentos biográficos encontra-se a menção de que a dita primeira experiência racista vivenciada por Gil causou-lhe uma reflexão muito profunda para alguém que jamais havia sofrido esse tipo de violência: de acordo com a sua biógrafa mais recente foi naquele momento que “[Gilberto] Gil tomou consciência, pela primeira vez da cor da sua pele e de como esse detalhe a te então sem importância poderia provocar reações agressivas e até cruéis.” (GIL; ZAPPA, 2013, p.45).

De volta a narrativa, no ano de 1952 o futuro artista se mudou com a sua irmã para a cidade de Salvador para fins de dar continuidade aos seus estudos. Passou a morar no bairro do Canela e estudar no Colégio dos Irmãos Maristas (GIL; ZAPPA, 2013, p. 47). Essa mudança para morar na capital não lhe trouxe contribuições imediatas no que tange à identidade negra. Ele foi morar num bairro tipicamente católico e de classe média, ou seja, os seus laços de religiosidade e de classe não foram muito afetados. Por isso, embora ele fosse o único preto da sua turma escolar, a questão da negritude não lhe parecia tão pertinente.

Mas data-se dessa época duas coisas significativas em sua vida: Em primeiro lugar a descoberta de si como instrumentista musical. Passou a estudar *acordeon* aos dez anos de idade e, se por volta dos 13 anos de idade ele já interpretava vários autores populares e os “semiclássicos¹⁷”, ou seja, autores como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, cujas obras se situam no acervo musical brasileiro como músicas quase eruditas. A descoberta da bossa nova, na voz de João Gilberto, que fê-lo mudar radicalmente a sua relação com a música. Ele foi, a partir de então, deixando o *acordeon* em segundo plano e passou estudar violão como autodidata e a imitar a forma intimista de cantar e de tocar do João Gilberto. Aos dezessete anos de idade iniciava ali a sua fase de compositor musical. Compôs a música *A Felicidade Vem Depois* (GIL; ZAPPA, 2013).

Ainda adolescente, o artista já se apresentava tocando piano no programa da televisão e conheceu, em 1961, o jovem da sua mesma idade e que também viria ser cantor e compositor, Caetano Veloso. Ele se tornou o seu melhor amigo por toda a vida e um dos maiores entusiastas da sua música, com quem lançaria em 1968 o movimento tropicalista. Fizeram inúmeras músicas e shows em parcerias e até hoje mantém uma relação de mútua admiração (VELLOSO, 2002).

Gilberto Gil já havia feito as suas primeiras composições, de *jingles* quando conheceu Caetano Veloso e logo depois sua irmã, Maria Betânia. A sua amizade com eles lhe permitiu ampliar o seu horizonte como artista. Foi inclusive, com a dupla Caetano e Betânia que Gilberto participou pela primeira vez de projetos ligados ao teatro, ainda que amador.

Na juventude o artista se ingressou na UFBA – no curso de Administração de Empresas, área na qual se formou em 1964. Durante os anos de universitário fez parte de uma banda musical na qual alternava a sanfona e o xilofone. Nessa época passou em um concurso para trabalhar na Alfândega e tinha uma jornada dupla de trabalho e de vida artística. Quando

¹⁷ Músicas populares com um padrão de composição mais sofisticado ou as músicas de compositores que pretendiam fazer composições eruditas, mas lhe faltava a devida formação técnica para tanto. Este foi o caso dos *planeiros* do começo do século XX, dentre eles Ernesto Nazareth (TINHORÃO, 1998).

se formou, não tinha certeza que seria profissional no campo da música. Então, já casado com a sua primeira esposa, Belina, foi para São Paulo trabalhar na empresa *Gessy Lever*. Naquela cidade, manteve contato com a cantora Elis Regina e outros músicos que conheceram as suas composições. Isso o levou a abandonar o emprego e lançar-se definitivamente como músico. Em 1966 lançou o seu primeiro LP, *Louvação*. Nessa época Caetano Veloso e Maria Betânia também foram morar em São Paulo, e desenvolveram projetos musicais, de modo que cada vez mais, esse agrupamento de amigos, foi se constituindo como um “grupo” grupo com projetos musicais afins. (GIL; ZAPPA, 2013, pp. 42-84).

Em 1967, ocorreu o III Festival de Música de Popular Brasileira, organizado e transmitido pela TV Record. Esse festival tinha alta audiência para os padrões da época. Gilberto Gil, e principalmente Caetano Veloso, lançaram canções destoantes da proposta dos entusiastas de um grupo de músicos que historicamente ficariam conhecidos ligados ao nacionalismo de esquerda (sobre o qual se abordará mais adiante) e, definitivamente deles se diferenciaram. Caetano Veloso, com a canção *Alegria Alegria* – que ficou em quarto lugar no festival – foi acusado de fazer música ao estilo norte americano, principalmente pelo uso de guitarra no acompanhamento (VENTURA, 1988). Gilberto Gil chamou o arranjador Rogério Drupat e a banda de rock *Mutantes* para acompanhá-lo numa música com linguagem inovadora (que utilizou recursos da metalinguagem) e com arranjos modernos também destoantes da tradição brasileira.

O que Gilberto Gil, Caetano Veloso e Tom Zé (outro compositor entusiasta dessa proposta e um dos inventores da “Tropicália”) queriam era propor uma nova estética musical brasileira que abordasse todas as identidades possíveis do país. E quando em 1967 o movimento tropicalista surgiu em três discos gravados pelos músicos citados, esse projeto deixava claro que era bem semelhante ao que já propuseram os artistas modernistas brasileiros da década de 1920 – a antropofagia, ou seja, uma leitura da cultura internacional sob uma ótica brasileira, devorando-a e devolvendo ao mundo, como um resultado dialético perfeito no qual a “brasilidade” da nossa música estaria preservada (NAPOLITANO, 2007).

Tanto é assim que a canção *Tropicália* de Caetano Veloso é feita com uma linha melódica das canções nordestinas, com a aceleração do *rock* e uma letra ao estilo mosaico, onde o arcaico e o moderno são mencionados e louvados como grandes conquistas (CALADO, 2004). Gilberto Gil gravou uma canção intitulada *Geleia Geral*, cuja letra é de Torquato Neto, e que segue o mesmo raciocínio: um mosaico da cultura brasileira, sob uma perspectiva contemporânea (RENNÓ, 2000).

Quando Gilberto Gil e Caetano Veloso surgiram na cena musical, já o fizeram no contexto da Ditadura Militar iniciada no Brasil em 1964. O movimento tropicalista surgiu com uma proposta que aos olhos dos generais pareceria irreverente demais para os seus projetos nacionais. (CALADO, 2004).

Com o Ato Institucional n 5, no qual a política ditatorial dos militares se enrijeceu, muitos artistas e lideranças estudantis passaram a ser identificados como “comunistas” ou inimigos o Estado. Por isso, o Estado se empenhou numa sistemática perseguição a essas pessoas. Prisões sem motivações prévias passaram a ser cada vez mais comum. (CALADO, 2014)

Os militares procuravam distinguir os grupos de artistas ligados ao pensamento revolucionário (comunistas) dos grupos menos ou não comprometidos com a revolução. Um dos meios para se operar essa distinção era a prisão preventiva para fins de esclarecimento. Caetano e Veloso e Gilberto Gil, embora há esse tempo, aos olhos dos críticos e dos seus fãs não eram vistos como comunistas, ficaram na mira da polícia. A intenção dos militares era averiguar o nível do teor ideológico do tropicalismo (CALADO, 2004). As apresentações do programa musical *Divino e Maravilhoso*, na TV Tupi de São Paulo, pelos artistas, foram o estopim para que as suspeitas da polícia não ficassem limitadas à desconfiança. O programa era marcado por brincadeiras e críticas a certas posturas musicais brasileiras e também críticas à sociedade brasileira como um todo. Era um programa cheio de experimentos e estardalhaços, mas as suas alegorias e estardalhaços nem sempre era fáceis de serem decifradas.

No dia 27 de dezembro de 1968 (quatorze dias após a instituição do AI-5) Gilberto Gil e Caetano Veloso foram presos no quartel do Exército de Marechal Deodoro, no Rio de Janeiro. Eles ficaram em celas separadas. Após muitas inquisições da polícia sobre o movimento tropicalista e as suas intenções, Veloso e Gil, foram soltos em fevereiro de 1969, sendo, todavia, proibidos de fazer shows fora da cidade de Salvador (RENNÓ, 2000). Em seguida, eles tiveram que deixar o país e ir para o exílio na Inglaterra. Passaram a princípio morar na cidade de Chelsea. No exílio, com as suas respectivas esposas, Gilberto Gil e Caetano participaram de importantes eventos musicais tanto na Inglaterra, quanto em outros países da Europa. (CALADO, 2004)

De maneira que quando retornaram já eram reconhecidos internacionalmente por parte dos importantes artistas brasileiros. Tanto a agenda musical, quanto a agenda política voltada para as questões da negritude e do terceiro-mundismo foram ampliadas por Gilberto Gil nesta época, que se encerrou em 1972 com o retorno de ambos (CALADO, 2004)

Desde então, Gilberto Gil, passou a ser um dos cantores /compositores mais influentes do Brasil. Ele também teve grande envolvimento com a política partidária, conforme veremos, além, é claro, com a militância pela causa negra.

2.2 NA RODA GIGANTE DAS TRADIÇÕES INVENTADAS

A música de Gilberto Gil, para além dos seus valores estéticos e as inovações trazidas à MPB, se configura como parte do acervo cultural brasileiro e faz parte de um projeto de identidade nacional e de uma tradição (NERCOLINI, 2016). Por isso é necessário que ela seja analisada considerando o atravessamento histórico e ideológico que o conceito de tradição pode obter. Em outras palavras é preciso que se aborde a produção musical de Gilberto Gil, considerando que ela – assim como todas as produções humanas – não escapa à ideologia. E, mais pontualmente abordar sua obra demonstrando que ela pode ser parte daquilo que foi conceituado como tradições inventadas.

Em trabalho a respeito do tema da ideologia, Michel Lowy (2010) diz que na tradição marxista: “o conceito de ideologia aparece como equivalente à ilusão, falsa consciência, concepção idealista no qual a realidade é invertida e as ideias aparecem como motor da vida real” (LÖWY, 2010, pp. 11-13). Leandro Konder (2003), em concordância com Löwi, diz que na gestação do conceito de ideologia, Marx reflete acerca do tema a partir de um ajuste de contas com Hegel, qual entendia as leis do Estado como a consubstanciação racional das vontades do povo. Marx reage a esse argumento e diz que o que ocorre é o inverso – o povo (na verdade uma parcela do povo, a classe dominante) é que cria o Estado e a Constituição, uma vez que não são as ideias que determinam a realidade, mas a realidade que determina e cria as ideias (KONDER, 2003, p. 31). Sendo o Estado, uma criação humana, o seu processo de criação é lento e complexo e de conflitos. Na medida em que ele se torna uma instituição visivelmente sólida, converge para a sofisticação de com um processo histórico que lhe é anterior: a alienação. O processo de alienação relaciona-se diretamente com o surgimento da propriedade privada, que gera a divisão social em classes (KONDER, 2003, p. 32). O Estado para a tradição marxista é a instituição justificadora e mantenedora da dominação de uma classe social sobre a outra. De acordo com o autor

[a] origem remota da ideologia, então, estaria na divisão social do trabalho, ou, o que é a mesma coisa, na propriedade privada. Marx é explícito nessa equiparação: "Divisão do trabalho e propriedade privada são expressões idênticas; o que uma diz sobre a atividade é o que a outra diz sobre o produto da atividade (MEW.III. p. 32) (KONDER, 2003, p. 41).

Ele acrescenta que Engels (principal colaborador de Marx) numa carta a Franz Mehring descreveu: “a ideologia como um processo que a pessoa executa certamente com consciência, mas com uma *falsa consciência*. As verdadeiras forças motrizes que o motivam permanecem ignoradas” (KONDER, 2003, p. 43). Talvez por isso o conceito de ideologia tem sido tomado como sinônimo de visão *falsa da realidade*. Mas, para Konder (2003), o conceito de ideologia não deve se restringir a isso. Esse é apenas um dos seus aspectos, que Marx e Engels pontuaram (KONDER, 2003, p.43). A ideologia é o meio que a classe dominante cria falsos discursos, e falsas ideias que justificam a sua dominação, submetendo às classe dominada a parte que interessa da sua visão de mundo e criando a falsa sensação de inexistência de conflitos sociais.

Embora Marx e Engels não se ocuparam em abordar a memória, ao menos diretamente e sob essa nomenclatura (MEDEIROS, 2015), tem-se, no entanto que é possível aborda-la nessa perspectiva como o fizeram os historiadores Eric Hobsbawm e Terence Ranger (2009) ao analisar o fenômeno das *tradições inventadas*.

Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBSBAWM & RANGER, 2009, p. 09).

A tese central de Hobsbawm e Ranger é que os Estados nacionais, ao se constituírem como tal, necessitam de uma ideologia galgada na legitimação de um passado memorável. Assim, muitas “tradições” que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são totalmente inventadas.

O fenômeno histórico da invenção das tradições – que se deu, em geral nos séculos XIX e XX e, – em certo sentido – fazem conexão com aquilo que Pollak (1992) e Jelin (1998) investigaram e demonstraram como se dá o uso da memória pelo Estado-nacional que procura criar artificialmente o sentimento de identidade em suas respectivas populações, através da ideologia de um passado de costumes em comum. Nessa mesma perspectiva, o historiador Ruy Medeiros (2015) afirma que as tradições inventadas são certos costumes que às vezes o Estado já encontrou incipiente no seio da sua população e o mistificou, dando maior importância para a formação do seu povo e tornando-os como símbolos da nação, por exemplo o saio dos escoceses, a origem do tango dos argentinos e, mais enfaticamente as datas comemorativas de uma nação que buscam legitimar a existência do estado-nacional, como por exemplo o 21 de Abril no Brasil ou 1º de Maio em todo o mundo. As tradições

inventadas são às vezes processos de ressignificação de um símbolo. Por exemplo, a data comemorativa do 1º de maio. Ela a princípio era uma data símbolo de luta dos trabalhadores contra a burguesia, no entanto, através da propaganda do Estado (no caso do Brasil, sob o Governo Getúlio Vargas) o seu sentido contestatório foi se perdendo, até ele se transformar em uma data comemorativa e oficial da confraternização entre trabalhadores e a burguesia, reproduzindo a ideologia de que o trabalho a que a classe operária se submete não é uma exploração mais dádiva concedida a todos através do Estado (GOMES, 2005).

Toda tradição inventada tem os seus mentores intelectuais, que são tanto os historiadores profissionais do Estado que escrevem uma História-memória que interessa a manutenção da dominação da classe dirigente do estado-nacional (MEDEIROS, 2015). Um exemplo disso pode ser retirado em um dos trabalhos da historiadora Mônica Velloso (1982). Ela demonstrou que o Estado Novo cercou-se de intelectuais e ideólogos como o próprio Gilberto Freyre, além de Nelson Werneck Sodré e Graciliano Ramos (VELLOSO, 1987) esses intelectuais vinham, inclusive, de orientações políticas tanto distintas. O Governo Vargas atraiu pensadores tanto da direita quanto da esquerda, numa clara intenção de se criar um conjunto de pensadores capazes de gerenciar o Estado e transitar por amplos setores da sociedade (VELLOSO, 1987)

Há de se colocar duas coisas em questão. Em primeiro lugar, toda invenção de uma tradição é operada através da seleção de memórias e identidades que compõem a memória oficial. Toda seleção implica exclusão. Ou seja, para que haja uma memória oficial do Estado-nacional há de haver também silenciamento de identidades e culturas que ora lhe opõem. A segunda colocação é que, como as tradições inventadas são desdobramentos da ideologia, pode ocorrer que forças que se contrapõem à memória oficial do Estado também evoquem tradições e acabam por incorrer no mesmo equívoco da negação da História (MEDEIROS, 2015).

Foi posto que as tradições inventadas são formas de instrumentalização da ideologia do Estado nacional. Acrescenta-se, contudo, que a burguesia de cada nação faz uso dessas tradições, da maneira que lhe convier e mais eficiente possível. Nesse sentido, é importante demonstrar que a presença do elemento do negro na memória nacional, ou como parte da tradição brasileira nem sempre foi algo aceitável pelos seus ideólogos. Faça-se uma breve análise da história do negro após a Independência do Brasil, em face da memória nacional: Primeiramente instituiu-se uma política racista, uma vez que os primeiros ideólogos da nação buscaram extirpar o negro da sociedade brasileira, através do discurso médico-jurídico de que a sua existência e o risco da mestiçagem colocavam a nação numa situação de impossibilidade

de realizar-se como tal, pois o negro por si mesmo era dotado de doenças mentais e moléstias, além de ser propenso ao crime. Nesse caso, a solução seria a gradual extinção dos negros e mestiços através de políticas públicas do uso do genocídio por meio da força policial e da negação de condições médico-sanitárias adequadas (SCHWARCZ; 2002; LUZ, 2000). Esse período corresponde a desde o surgimento oficial da nação em 1822, e agregou um novo argumento na sua discursividade ideológica em meados da década de 1920, quando a mestiçagem passou a ser considerada pelos ideólogos da nação como uma “solução” gradual para a então “doença de ser negro” (SCHWARCZ, 2002).

A partir da teoria de Gilberto Freyre, na década de 1930, houve uma valorização maior da mestiçagem, muito embora isso não significasse o fim da ideologia racista, uma vez que a ideia geral em Freyre era celebrar as trocas simbólicas entre pretos, índios e brancos ao longo da História do Brasil, mas no afã de colaborar com as políticas de Estado do gradual branqueamento da nação (GUIMARÃES, 2010). Nesse sentido, é válido lembrar que o autor em questão foi um dos principais colaboradores do Estado Novo (1937-1945) período no qual as tradições inventadas da nação trazia a novidade da valorização do carnaval e do samba. (VELLOSO, 1987; VIANA, 1997) Esses bens simbólicos, de origem genuinamente negra e mestiça¹⁸, se tonaram rótulos da nação brasileira durante o período, mas foram caros aos negros da nação, pois se valorizava apenas algumas produções artísticas/culturais e certas memórias sobre a negritude, ao mesmo tempo em que as pessoas negras continuavam a ser tratadas como empecilhos para a efetivação da nação. Exemplo disso é que o Estado manteve uma forte perseguição aos capoeiristas e aos adeptos do candomblé. (REIS & SILVA, 1989).

Quando foram implementadas novas atualizações das tradições inventadas (décadas de 1950 e 1970), o olhar sobre o negro passou a ser outro. A ideologia do branqueamento continuou a existir, mas perdeu a força frente à realidade da contínua resistência dos negros que em continuaram a existir e a lutar pelos seus direitos, apesar das políticas segregacionistas e/ou genocidas do Estado nacional (LUZ, 2000; GUIMARÃES, 2002).

Nada obstante, a ideologia do branqueamento não é uma exclusividade desses contextos históricos e/ou do lugar citado. Ela remota à própria formação do país como colônia e, para entendê-la é necessário que se recue à esse tempo. Marco Aurélio Luz (2000) relaciona a ideologia racista com o surgimento do capitalismo. No Capítulo III será aprofundado esse assunto.

¹⁸ No caso do carnaval, embora seja de origem europeia, ele ganhou tantos contornos distintos das suas origens, principalmente por causa da mestiçagem, que lançamos a hipótese pode se falar de um carnaval genuinamente brasileiro.

Feitas as digressões necessárias para o entendimento da ideologia do branqueamento no país, cumpre voltar a atenção ao tempo histórico em que esse texto pretende situar o seu recorte e como se deram as revisões da invenção das tradições daquele período histórico através da música popular.

No Brasil, a música cumpriu papel decisivo na invenção das tradições e nos debates acerca da identidade nacional. Hermano Vianna (1999), Tinhorão (1998) e Mônica Velloso (1987) apontaram como a MPB foi utilizada no país como veículo de uma ideologia que o Estado nacional (Estado Novo, 1937-1945) sob o Governo Vargas quis elaborar.

Tais historiadores demonstraram que desde ano de 1937 a música popular brasileira estava se constituindo como um dos mais eficientes mecanismos ideológicos do Estado, principalmente entre as camadas populares e a classe média. Outros suportes de memória eram utilizados, mas como o país não tem uma tradição de possuir uma população que cultive o hábito de leitura, o rádio prevalecia como o principal veículo de comunicação, a música popular era o meio de entretenimento e de formação da cultura de massa mais difundido.

A essa altura, o rígido controle do DIP¹⁹ primava por uma música brasileira que veiculasse a ideologia do trabalho, da nova cultura do Brasil, do novo samba (que doravante passaram a ter letras eruditas compostas por autores como Ary Barroso e Dorival Caymmi, em detrimento das letras com gírias e metonímias de autores pobres), da modernidade (TINHORÃO, 1998; VIANNA, 1999).

O samba-canção da década de 1940 já caíra no gosto da burguesia nacional e, em 1959 ocorreu uma mudança na música popular brasileira, com o nascimento de um novo gênero musical: a bossa nova. Essa novidade dividiu opiniões no bojo da intelectualidade brasileira, pois parte da chamada esquerda nacionalista, o entendia como uma ruptura radical da presença da identidade do Brasil, ou seja, a bossa nova como uma tácita aceitação da música norte-americana como a música nacional-popular do Brasil – como resultado do imperialismo cultural, representado como apenas uma variação do jazz. De outra parte, havia aqueles que entendiam a bossa nova como uma “linha evolutiva”²⁰ da tradição da música nacional popular do país e, se entusiasmaram com o seu surgimento e com as possibilidades

¹⁹ Departamento de Imprensa e Propaganda. Órgão criado durante o Governo Vargas com a finalidade de controlar a imprensa e difundir as ideias do nacional-desenvolvimentismo defendidas por aquele Governo.

²⁰ Augusto de Campos (1978), poeta considerado inovador na literatura, como um dos criadores do movimento da Poesia Concreta participou ativamente desse processo histórico do surgimento da bossa nova e da “Tropicália”, como crítico e ao mesmo tempo influenciador do segundo movimento. Ele afirmou que quem teve primeiramente o entendimento da bossa nova como fruto da “linha evolutiva” da canção Brasileira foi Caetano Veloso, e isso marcou bastante, pois para ele aquele cantor/compositor havia captado o espírito da bossa nova, o seu legado e as suas formas de uso na atualização da identidade nacional e mais especificamente da música nacional popular.

melódicas, harmônicas e textuais que ela poderia trazer. (AUGUSTO, 1978; NAPOLITANO, 2007)

De qualquer forma, do ponto de vista de uma abordagem que não negligencia a existência da luta de classes, não há como negar que com o surgimento e imediato prestígio internacional gozado pela bossa nova, enfim, burguesia nacional encontrou um gênero musical semierudito que era reconhecidamente parte da identidade do Brasil; que refletia os seus gostos (canções que celebravam a beleza dos pontos turísticos mais importantes da cidade do Rio de Janeiro, como Copacabana, Ipanema e o Cristo Redentor; que representava o modo de ser, descontraído e uma vida de luxo vivenciado pela classe média carioca.) e ao mesmo tempo a separava dos trabalhadores (amantes do samba e dos ritmos nordestinos) do país. (TINHORÃO, 1998)

Por sua vez, Marcelo Ridenti (2010) demonstrou que aquilo que neste texto é compreendido como revisão e das tradições inventadas nas décadas de 1960 e 1970 tem a sua origem na década anterior, quando mudanças significativas nos campos da economia e política no país contribuíram para que a ideologia nacional-desenvolvimentista fosse assimilada e compartilhada por vários sujeitos e instituições que tinham pontos de vistas políticos distintos.

O autor demonstra que entre os anos 1946-1964 foi gestada aquilo que ele chama de “brasileiridade revolucionária”. O conceito busca exprimir um conjunto de linhas de pensamento defendido por intelectuais e pessoas da ala comunista da classe artística, que procuravam somar os ideais da pretensa revolução socialista no Brasil com o nacionalismo (RIDENTI, 2010).

Ridenti recupera e analisa o conceito de Michel Lowy de “Romantismo-revolucionário”. Segundo esse filósofo o romantismo do século XVII inspirou e fez nascer um tipo de ideologia nacionalista com base na valorização do “espírito do povo” O Estado é, para essa ideologia, a consubstanciação dessa vontade e, o idealismo a permeia a todo tempo, visto que há um programa para o futuro do Estado, ele tem uma finalidade em si mesmo. Porém o romantismo tende a seguir dois caminhos: ou se torna o romantismo-reacionário, pelo seu extremo ufanismo (a exemplo da experiência do nazismo); ou se torna um romantismo-revolucionário, quando certos sujeitos entendem que para se chegar à revolução é necessário passar por todas as etapas do capitalismo, e isso inclui a (última) etapa do fortalecimento do Estado nacional por meio da industrialização, da urbanização, do apoio a burguesia nacional Para os adeptos dessa tendência a valorização da História da nação e do passado é fundamental para se celebrar o espírito do povo (RIDENTI, 2010).

É certo que o autor questiona a expressão “burguesia-revolucionária” cunhada por Lowy, mas a utiliza por achá-la interessante por causa da ambiguidade que ela traz: os seus idealizadores querem voltar ao passado na contramão da modernidade.

No Brasil, na segunda metade da década de 1940 a ideia do romantismo-revolucionário foi assimilada por instituições comunistas como o PCB (Partido Comunista Brasileiro). Tais instituições viram no programa do nacional-desenvolvimentismo dos Governos capitalistas de Gaspar Dutra, Getúlio Vargas e Juscelino Kubistche brechas que permitiriam as etapas para se chegar ao comunismo fossem alcançadas com maior rapidez (RIDENTI, 2010). Esses grupos tiveram a capacidade de agregar em torno de si grande quantidade de pessoas da classe artística. Por exemplo, o PCB era o centro de convergências de artistas na década de 1950, sendo que os seus militantes Dias Gomes e Lima Duarte trabalhavam na Rádio Tupi. Na música erudita, Camargo Guarnieri e Villa-Lobos eram contra o atonalismo e o dodecafonismo que eram, para eles símbolos do imperialismo. No samba, pessoas como Nora Ney e Jorge Goulard podem ser citados como militantes de esquerda. O fato é que comunistas trabalhavam e colaboravam em instituições burguesas e junto ao governo brasileiro, nutrindo do romantismo de que aquilo aceleraria o processo de maturidade nacional para se chegar à experiência revolucionária. Essa presença estratégica de artistas e intelectuais em cargos ligados ao Estado e mídia é que suscitaria com maior vigor que a identidade nacional revista na década seguinte contemplasse também o povo (o homem do campo, os negros, as massas pobres famintas etc.), (RIDENTI, 2010).

Os programas de governo nacional desenvolvimentista e da esquerda brasileira se em coincidem muitos aspectos, mas por razões diferentes. Uma breve comparação servir para o entendimento dessa coincidência de pautas; a) o nacionalismo defendido pelo estado tinha como fito a manutenção do domínio econômico da burguesia local. Para os românticos-revolucionários, o nacionalismo era importante para fazer frente ao imperialismo norte-americano, tendo em vista que o imperialismo é a etapa mais avançada do capitalismo; b) O desenvolvimentismo como programa do Governo era resultante de uma política que levava em conta a nova ordem econômica internacional na qual o país surgia como potencial país exportador de produtos industrializados menos sofisticados – a dita economia de substituição. Os românticos-revolucionários viam nisso a possibilidade de industrializar o país, uma vez que o terreno ideal para Revolução seria um país cujas forças produtivas tivessem se sofisticado; c) As políticas de valorização de elementos da identidade nacional, que em certo sentido é uma continuação das políticas do Estado Novo, e em outro é resultante das lutas dos negros e pobres por melhores condições de vida, as quais deram alguns que resultados

positivos. Os românticos-revolucionários saúdam como o “espírito do povo” (RIDENTI, 2010).

Assim, quando da virada para a década de 1960, as instituições de esquerda estavam entusiasmados com a novidade do progresso promovido pelo nacional desenvolvimentismo, e a suposta possibilidade da participação popular nesse processo. Vale lembrar que entre 1950 a 1970 a população brasileira deixou de ser majoritária no campo e se tornou mais expressiva nas cidades. Era a empolgação com o progresso que as cidades parecem representar. (RIDENTI, 2010).

Por outro lado, os românticos-revolucionários eram nostálgicos do “Brasil profundo” e queriam ser porta-vozes o povo (negros, índios, caboclos, mestiços, etc) outrora romantizados nas obras de Gilberto Freyre. Essas concepções romântico-revolucionárias ganharam força a partir das experiências das vitórias de Cuba e Vietnã contra o imperialismo norte-americano, da inspiração de instituições como *Ligas Camponesas* e, o já dito crescimento urbano do país. Mas há de se ressaltar que não se pode generalizar artistas e intelectuais como românticos-revolucionários. Marcelo Ridenti diz que haviam variados grupos com variadas concepções sobre política. Alguns artistas eram engajados e comprometidos com a pretensa Revolução, chegando abandonar a carreira para se tornarem militantes; outros eram apenas colaboradores dos comunistas e da esquerda no papel de encontrar brechas no nacional desenvolvimentismo. E outros, nem sequer entendiam o que estava se passando. Para eles, as mudanças na parte estrutural do país eram nada mais do que o caminho natural do progresso (RIDENTI, 2010).

Assim, um processo de reatualização da identidade do Brasil através da arte (com enfoque na música), se iniciou, segundo Marcelo Ridenti (2010), antes mesmo da bossa nova e, sob a égide de uma dualidade: ao mesmo tempo em que se queria renovar a cultura brasileira, queria-se também um retorno ao passado através da arte para se encontrar a identidade da nação. Aliás, a dualidade parece ser o elemento essencial do período, pois para o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), órgão ligado à Casa Civil da Presidência, “o povo deveria ser o agente principal da História” e a esquerda – em particular o PCB – aceitou colaborar com Estado, decerto para fomentar no proletariado um nacionalismo revolucionário.

A década de 1960 se revelou promissora para os idealizadores da nova identidade nacional, porque, dentre outras coisas foi o momento da novidade da bossa nova. Se o samba se tornara símbolo nacional durante as décadas de 1930-1950 e através dele os governos brasileiros vendiam ao mundo a sua cultura, na década de 1960 a bossa nova deu um prestígio

internacional ao Brasil nunca antes experimentado, sobretudo perante os Estados Unidos (NAPOLITANO, 2013). E em reação ao movimento bossa nova, uma nova geração de músicos compositores surgiu no Brasil, quase que imediatamente. Aqui a palavra “reação” tem duplo sentido: reação como influência sobre muitos jovens que a partir da bossa nova, lançaram músicas com harmonizações modernas; e reação como oposição a bossa nova, que ao olhar de muitos jovens ligados ao movimento estudantil, se consistia numa abordagem musical alienada ao gosto da pequena burguesia carioca e brasileira.

De acordo com Marcos Napolitano (2013), na década de 1960 basicamente três grupos de correntes musicais passaram a disputar espaço no cenário brasileiro: a turma da Jovem Guarda, a esquerda nacionalista, e o grupo que seria identificado no ano de 1997 como tropicalista.

Essa divisão em grupos deve ser vista com ressalvas, pois como frisou Marcelo Ridenti (1999), não obstante o rótulo do romantismo revolucionário, de Lowy, os sujeitos presentes nesse processo adivinham de lugares distintos e também portavam ideias distintas sobre música e política. Mesmo assim é relevante que se considere a categorização de Napolitano, até porque a tendência histórica de pessoas é agruparem-se em torno de ideias em comum a) A *esquerda nacionalista* era formada por cantores e compositores engajados que rejeitavam a bossa nova em seus temas e propunham uma música popular comprometida com a denúncia social, a luta contra o imperialismo e também contra a Ditadura Militar. Esse grupo tinha Elis Regina, Chico Buarque, Nara Leão e Geraldo Vandré como os seus principais representantes (NAPOLITANO, 2014); b) A Jovem Guarda fazia uma música popular utilizando os moldes do grupo musical Beatles (que a esse tempo era largamente ouvido pelos jovens do mundo ocidental), mas também sobre a influência de João Gilberto, principalmente na maneira de cantar do principal artista jovem guarda, Roberto Carlos. Grosso modo, a jovem guarda fazia o rock nacional. c) Os futuros tropicalista num grupo formado por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, Rogério Duprat, dentre outros, era um grupo de esquerda, porém não muito ortodoxa. Os seus membros defendiam a manutenção da bossa nova como “linha evolutiva” da música popular brasileira, mas pretendiam dialogar com o rock e com as novas tendências da música internacional, ao mesmo tempo em que desejavam que todas as manifestações musicais brasileiras (anteriores a bossa nova e ao samba canção) de todas as regiões do país fossem tomadas como matriz da construção da nova identidade musical que o movimento pretendia forjar (NAPOLITANO, 2001).

Gilberto Gil e Caetano Veloso não inovaram com a “Tropicália”, de pronto. A princípio, ao que parece, queriam apenas que a bossa nova (especificamente sob o estilo intimista de João Gilberto) fosse mantida.

O cantor Gilberto Gil, inclusive, era identificado como pertencente ao grupo da esquerda nacionalista. Tanto é assim, que em 1967 houve uma passeata organizada por Elis Regina, contra o uso da guitarra elétrica no Brasil por aquele grupo interpretado como sujeição da acultura brasileira ao imperialismo norte americano, e Gil participou. Sobre isso ele disse anos mais tarde em sua biografia: que “não queria fazer esse jogo”, mas o fez por amizade a Elis Regina.(GIL;ZAPA, 2013)

Mas logo veio a “virada” tropicalista, de fato. No ano seguinte, o tropicalismo foi lançado como um movimento. Há de se ressaltar que as características desse movimento são difíceis de serem definidas, se para isso forem tomadas referência critérios estritamente musicais. Fato é que o movimento não se constituiu como um gênero musical propriamente dito, tendo utilizado ritmos já existentes. Além do mais, o seu período de existência, de maneira coesa, foi bastante curto. De acordo com Marcos Napolitano e Mariana Martins Villaça (1998) uma discussão acerca da relevância histórica do movimento “sem nos restringir aos lugares-comuns que dominam o tema não é uma tarefa muito fácil, até porque, em larga medida, somos tributários, cultural, política e esteticamente, daquela tradição cultural iniciada entre 1967 e 1968” (NAPOLITANO & VILLAÇA, 1998).

Apesar de ter sido um movimento de curta duração e com poucos artistas envolvidos (Na música, além dos “criadores” Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, pode-se citar também o grupo Mutantes, os compositores Capinam, Torquato Neto e as intérpretes Gal Costa e Maria Betânia) o tropicalismo, contam Napolitano e Villaça, “logo depois de sua "explosão" inicial, transformou-se num termo corrente da indústria cultural e da mídia” (NAPOLITANO & VILLAÇA, 1998).

O movimento que esteve no bojo de inúmeras polêmicas , acabou consagrado como ponto de clivagem ou ruptura, em diversos níveis: comportamental, político-ideológico, estético. Ora apresentado como a face brasileira da contracultura, ora apresentado como o ponto de convergência das vanguardas artísticas mais radicais (como a Antropofagia modernista dos anos 20 e a Poesia Concreta dos anos 50, passando pelos procedimentos musicais da Bossa Nova), o Tropicalismo, seus heróis e "eventos fundadores" passaram a ser amados ou odiados com a mesma intensidade (NAPOLITANO & VILLAÇA, 1998).

Para esses autores, a proposta dos tropicalistas era de radicalização de certas temáticas postas pelas artes plásticas, teatro, cinema e poesia concreta no Brasil nos anos 1960, ao mesmo tempo em que dialogava com vanguarda mundial e estava ciente da sua

inserção no contexto da indústria cultural brasileira (NAPOLITANO & VILLAÇA, 1998). Os problemas levantados pelos tropicalistas eram “a crise terminal do "nacional-popular" como eixo da cultura e da política. Neste sentido, apesar do seu hiper-criticismo, a “Tropicália” será a face positiva, prospectiva e culturalmente inovadora, do processo histórico marcado pelos "impasses" catalizados pelo golpe militar de 1964” (NAPOLITANO & VILLAÇA, 1998).

Citando Celso Favaretto, Napolitano & Villaça dizem que os tropicalistas produziam uma espécie de mistura (de gêneros, pensamentos etc.) que lhes permitiam ser um ponto alto no processo de revisão cultural no Brasil. É importante mais uma vez observar a consciência dos tropicalistas como operadores de uma memória nacional, pois, segundo o autor as principais temáticas nesse processo de revisão cultural eram a “volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização”

No âmbito restrito à música é coerente afirmar que “o Tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico” (NAPOLITANO & VILLAÇA, 1998). Ainda citando Favaretto, os autores dizem que os tropicalistas reinterpretavam cantores tradicionais e contemporâneos; utilizavam de colagens, livres associações, procedimentos pop eletrônicos, cinematográficos e de encenação. A intenção era retirar a identidade dessas formas de procedimento, o intuito de fazer a crítica dos gêneros, estilos e, do próprio suporte de memória que os veiculavam, com uma finalidade maior: criticar a pequena burguesia “que vivia o mito da arte”. Fato é que já não era eficiente que a pequena burguesia falar do “povo”, pois havia uma grande contradição entre ambas as classes. A “Tropicália” queria, dentre outras coisas, pensar essa contradição. Fazer com que os estudantes e os intelectuais a pensassem. Por outro lado, mantiveram tanto canção como forma fixa e defenderam a bossa nova como *linha evolutiva* da canção brasileira (NAPOLITANO & VILLAÇA, 1998).

Quando o movimento tropicalista nasceu, Gilberto Gil e Caetano Veloso já estavam inseridos no novo cenário musical que se anunciava, embora fossem relativamente jovens. Mas quais eram as intenções do movimento tropicalista segundo os seus principais autores? Qual a real contribuição de Gilberto Gil nesse processo?

Segundo Caetano Veloso (1997), o projeto tropicalista mantinha estreita relação com o movimento *Cinema Novo*, especialmente com a obra do cineasta Glauber Rocha (VELOSO, 1997). O movimento da sétima arte que se deflagrou no Brasil em meados da década de 1950 e se tornou uma fonte profícua de uma estética cinematográfica que buscava demonstrar o país em todas as suas contradições sociais e políticas e todas as opressões que assolavam o seu povo. Caetano Veloso diz que o que mais lhe marcou, por exemplo, no filme *Terra em*

Transe, de Glauber Rocha, foi o “golpe” que o seu autor dava no populismo de esquerda, “libertando a mente para enquadrar o Brasil numa perspectiva ampla, permitindo inúmeras críticas e novas interpretações acerca do país” (VELOSO, 1997).

O autor também diz que:

[o] movimento que, nos anos 60, virou a tradição da música popular brasileira (e a sua mais perfeita tradução – a bossa nova) pelo avesso ganhou o apelido de “tropicalismo”. O nome (inventado pelo artista plástico Hélio Oiticica e posto em uma canção minha pelo homem do Cinema Novo Luis Carlos Barreto) (VELOSO, 1997, p.17)

Essa citação é relevante porque se constitui como uma síntese de três coisas: a origem do nome do movimento, a sua proposta (“a bossa nova pelo avesso”) e a sua já mencionada semelhança discursiva com o *Cinema Novo*. Interessante também notar que Caetano Veloso, e possivelmente muitos jovens músicos brasileiros que conviveram durante esse processo histórico, entendia que a bossa nova era como uma “tradição”. Acrescenta-se nesse texto, uma “tradição inventada.”

Já em relação a segunda pergunta, Caetano Veloso (1997) conta que além das suas próprias ideias e dos impactos causados Cinema Novo, Gilberto Gil foi muito importante para o nascimento do tropicalismo, principalmente no que diz respeito ao engajamento com as questões sociais. Ele diz que após passar uma temporada com apresentações no Recife, o artista voltou para o Rio de Janeiro onde morava cheio de novas propostas:

O fato é que ele chegou ao Rio [de Janeiro] querendo mudar tudo – repensar tudo e sem descanso exigia de nós [Caetano Veloso e alguns artistas como Maria Betânia e Torquato Neto] uma adesão irrecusável a um programa de ação que esboçava com ansiedade e impaciência. Ele falava da violência, da miséria e da força da inventividade artística: era a dupla lição de Pernambuco, do qual ele queria extrair um roteiro de conduta para nós. A visão dos miseráveis do Nordeste, a mordada da ditadura [...] Ele dizia que nós não devíamos seguir na defensiva nem ignorar o caráter de indústria do negócio em que tínhamos nos metido. [...] Dizia-se apaixonado pelos por uma gravação dos *Beatles* [...] que ao seu ver sugeria o que devíamos estar fazendo e parecia-se com a “Pipoca Moderna” da banda de pífanos [de Caruaru]. Por fim, ele queria que fizéssemos reuniões com todos os nossos bem-intencionados colegas para engaja-los num movimento que desencadearia as verdadeiras forças revolucionárias da música brasileira. [...] Nada disso era propriamente novo para mim, exceto que viesse assim de uma vez e tão sistematizado (VELOSO, 1997, p.131).

As ideias de Gil foram aceitas por poucos. O próprio parceiro Caetano Veloso, Torquato Neto e alguns outros. Mas foi levada adiante. Como proposta de uma nova estética, que em certo sentido pode ser sintetizada como uma releitura das identidades do Brasil (LOPES, 2013).

Muito embora o movimento tropicalista pretendesse ser um movimento crítico (e de fato o foi), ele não conseguiu escapar de ser parte da memória oficial do Estado. Aliás, essa não foi o seu projeto, pois, como foi demonstrado, os tropicalistas pretendiam ensejar um retorno as origens nacionalistas em diálogo com as culturas internacionais. Ou seja, queria uma reatualização do nacionalismo brasileiro. Suas críticas foram dirigidas a setores da sociedade (como a pequena burguesia, os intelectuais de esquerda e os militares), mas no intuito de que esses setores se reconfigurassem no âmbito do Estado nacional.

Para que se entenda melhor esse impasse dos tropicalistas, é preciso que primeiramente que se compreenda que a Música Popular Brasileira, assim como qualquer música nacional popular, existe em compasso com a ideologia do Estado, muito embora em seja comum que em certos momentos, esse gênero musical se coloque de maneira crítica e até numa perspectiva de superação do Estado.

Preliminarmente, portanto, para entender a relação MPB e Estado, é preciso que fique bem claro que um Estado-nacional é uma “comunidade imaginada” (NERCOLINI, 2006) que necessita de se reconstruir a todo tempo, no intuito de, reconfigurar principalmente mascarar os conflitos de classes sociais e identitários existentes no bojo da sociedade a ideia da população como povo, ou seja, nação de pessoas com costumes em comum e

Nessa mesma perspectiva está Ernest Renan (1997), que no século XIX escreveu o célebre texto *O que é a Nação* e demonstrou que os elementos constituintes de uma nação que parecem essenciais (como raça, religião, língua e direito) não são suficientes para forja-la. Isso porque para ele a nação é “o plebiscito de todos os dias” (RENAN, 1997, p.174), ou seja, se faz através de um espírito de convencimento da coletividade em torno de um pensamento em comum. Todavia isso não impede que se entenda que, ao rechaçar, as raças, a religião, o Direito (inclusive o Direito natural) a língua e o território como meios naturais de constituição de uma nação, só reste deduzir que a nação é uma construção ideológica que se legitima sobre a tradição.

A nação é uma alma, um princípio espiritual. Duas coisas – que a bem dizer não são mais que uma – constituem essa alma, esse princípio espiritual. Uma está no passado, a outra no presente. Uma delas é a possessão em comum de um rico legado de recordações; a outra é o consenso atual, o desejo de viver em conjunto, a vontade de continuar a fazer valer uma herança que se recebeu na íntegra. [...] A nação, como o indivíduo, é a culminação de um grande passado de esforços, de sacrifícios e de devoções (RENAN, 1997, p.171).

Mas não se pode concluir precipitadamente que para Renan que tradição e culto ao passado são a mesma coisa do chamamos hoje de ciência histórica. Pelo contrário, a

sagacidade do autor fê-lo prescrever aos interessados acerca dos perigos que podem correr uma nação quando os historiadores buscam desenterrar as suas verdades. Para Renan, “o esquecimento e o erro histórico são essenciais para a criação de uma nação” (RENAN, 1997, p. 161). O que se quer dizer com isso? Quer se dizer que o autor estava preocupado em demonstrar que à nação, ao Estado nacional, não interessarão memórias que façam evocadas as violências, as guerras e as injustiças que os seus inventores praticaram ao longo da sua formação histórica. Pelo contrário, preciosa será a História (história-memória) que omita as atrocidades do passado (que mais tarde seria chamado de silenciamento) e que crie, na coletividade, a ideia de que sempre houve unidade. Interessante observar que embora o autor não utilize o termo ideologia (pois a ele não existia da maneira tal qual entendemos hoje), pode-se deduzir que para ele o que faz a nação é um convencimento, um discurso argumentativo dos seus dirigentes.

O pensamento de Ernest Renan teve grande influência sobre os ideólogos do conceito de nação que lhe sucederam, portanto é coerente afirmar que se trata de um viés legítimo para se entender também a realidade brasileira.

O tropicalismo proposto por Gilberto Gil e outros não conseguiram escapar desse da ideologia coesa em de que se nutre uma nação porque desde o seu começo, ao proporem uma nova identidade brasileira estavam cientes, suas bases se repousavam numa tradição. Nesse sentido é salutar uma reflexão sobre o papel da cultura na formação de uma nação. Francisco de Oliveira (1973) afirma livro *Crítica à Razão Dualista*, que a forma dos intelectuais brasileiros de pensar a economia se baseava em um método dúbio, pois ao mesmo tempo em que denunciava a miséria do povo (não somente do Brasil, mas também da América Latina) defendia uma teoria de aliança a economia de mercado. Em outras palavras, embora os intelectuais – e artistas – desejassem a Revolução, estavam comprometidos com a manutenção da ordem capitalista ao se alinharem ao nacional desenvolvimentismo.

As expressões “sociedade moderna” e “sociedade tradicional” quando, por exemplo, ajuntadas, como queriam os ideólogos da MPB é um desses binômios dualistas que cria impasses, “becos sem saídas” sobre que tipo de sociedade brasileira se pretende desenvolver.

A teoria do subdesenvolvimento, defendida tanto pelos membros do PCB²¹, quanto pela CEPAL, criou deturpações de pensamento, como se a causa da pobreza da América Latina fosse a situação do seu ingresso tardio no capitalismo e não (como é correto se afirmar

²¹ Partido Comunista Brasileiro. Criado em 1922 e, em muitos momentos da História, posto na ilegalidade, esse partido defendia uma pauta revolucionária, de inspirações marxistas, nos mesmos moldes dos partidos comunistas da Europa.

dentro da tradição marxista) a expropriação primitiva e o acúmulo de capitais pelos proprietários dos meios de produção e o seu comitê organizador, o Estado (OLIVEIRA, 1973)

Marcelo Ridenti (1999) recupera o conceito de razão dualista para demonstrar a encruzilhada de pensamento a qual a MPB e os tropicalistas entraram. É fundamental que se atenha como esse autor define o movimento, para depois explicar como ele não escapou á razão dualista:

O Tropicalismo foi possivelmente o derradeiro movimento artístico mais expressivo das transformações por que passava a sociedade no final da década de 1960. (...) O movimento também é constituinte –talvez o derradeiro – da brasilidade revolucionária, ao mesmo tempo em que anuncia o seu esgotamento e a sua superação (...). O Tropicalismo não pretendia ser porta-voz da revolução social, mas a revolução da linguagem, incorporar-se a sociedade de massa e ao mecanismo da produção cultural (RIDENTI, 1999, pp. 101-102).

Nota-se, portanto, que a contradição do tropicalismo, de revolucionar a sociedade sem revolucionar o social está presente em sua proposta. É claro que a turma de Caetano Veloso, Tom Zé e Gilberto Gil não se esquivaram em compor canções de cunho social. O próprio Gilberto Gil dá exemplos dessas composições, dentre elas estão *Louvação*, *Viramundo*, *Procissão*, *Testamento do Padre Cícero*, todas compostas por Gilberto Gil em parcerias com Torquato Neto, Capinam e outros. (A canção *Procissão*, por exemplo, foi gravada antes – em 1965 – e depois do surgimento do Tropicalismo, no ano 1968 (NAPOLITANO 2002). Por sua letra engajada e comprometida com a crítica a alienação, percebe-se que a proposta do Tropicalismo era açambarcar também as inspirações marxistas que moviam muitos compositores daquela geração. A canção *Soy loco por ti, America*, com letra de Capinan e Música de Gilberto Gil, saudava a Revolução Cubana de 1959 – e com isso, a agenda de luta contra o imperialismo norte-americano – Uma das suas referências históricas dessa música é o lendário líder cubano José Martí: *Soy loco por ti, América/yo voy traer una mujer playera/Que su nombre sea Martí*. Por outro lado, *Baby*, de Caetano Veloso era um *yê yê yê* romântico que “mesclava Roberto Carlos e João Gilberto” (NAPOLITANO, 2007, p. 137), e que tinha o título em língua inglesa, sendo totalmente descompromissado com *la revolucion*. Esses exemplos apenas reforçam o caráter dúbio do movimento.

Mas essa dubiedade dos tropicalistas e, em certa medida da própria MPB, pode servir para atestar ao quanto um Estado nacional é eficiente em se fazer legitimado como a mais elaborada forma de grupo. O sentimento de identidade é apropriado e re-significado pelo Estado nacional e, às vezes é até mesmo criado artificialmente, como no caso das tradições inventadas. (HALBWACHS, 1990)

Pollak (1992) realça a argumentação de Halbwachs de que a memória não se constitui apenas pelos acontecimentos vividos pessoalmente, mas também pelos acontecimentos "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. Esses acontecimentos são aqueles que a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanha a sua importância que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Ocorre nessa situação o fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado (POLLAK, 1992.).

A memória para o autor também é constituída por *pessoas, personagens*. Ele diz que nesses casos “também podemos aplicar o mesmo esquema, falar de personagens realmente encontradas no decorrer da vida, de personagens frequentadas por tabela, indiretamente [...]” (POLLAK, 1992, p.02). Esse é o caso dos chamados grandes homens, celebrados a todo tempo pela História-memória, que é a história oficial do Estado nacional, mas também é o caso dos grandes homens que frequentam o imaginário de uma comunidade, sem necessariamente ter os seus feitos contados por algum discurso oficial.

Os aspectos da memória, principalmente o fato de ser um fenômeno construído socialmente, podem ser tanto conscientes como inconscientes. Por isso, quando se diz que a memória é seletiva, o fenômeno de um esquecimento de um fato, seja por uma pessoa, seja por uma coletividade, pode ser algo deliberado ou não deliberado. Pollak (1992), assim como Halbwachs, afirma que a forma mais bem acabada de um grupo é o Estado nacional. Ele diz que as datas oficiais são fortemente estruturadas do ponto de vista político. E “Quando se procura enquadrar a memória nacional por meio de datas oficialmente selecionadas para as festas nacionais, há muitas vezes problemas de luta política. A memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante” Dessa forma, ocorrem as lutas entre diferentes entidades, instituições etc. no bojo de uma sociedade para determinar quais as datas que serão oficializadas, e “que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo” (POLLAK, pp. 04-05).

Mas é preciso que se enfatizem duas considerações – que, inclusive, diferenciam Pollak e Halbwachs. Em primeiro lugar: é possível o confronto entre a memória individual e a memória dos outros. Isso demonstra que a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos (POLLAK, 1992, p. 05). E conseqüentemente que interessa ao Estado nacional, uma memória que o glorifique, uma memória que eleja os grandes homens e grandes fatos históricos como ícones capazes de causar no povo a ideia de unidade da nação e com isso, possa esconder os conflitos que sempre existem no contexto das sociedades que

historicamente se constituem sob a base da luta de classes. De forma que a identidade de um povo como parte de uma nação quase sempre é resultante de uma construção deliberada cujas memórias que a constituíram, assim como os esquecimentos que ocorreram, foram produtos de um conjunto de atividades operadas pelos profissionais da História, pelas escolas, enfim por todas as formas e instituições ligadas/controladas pela classe dominante.

Isso não quer dizer que não haja “identidade autêntica” nem que as memórias *vividas por tabela* sejam sempre emanadas das vontades do Estado nacional. Mas implica em dizer que qualquer movimento artístico que se pretenda colocar como parte de uma tradição inventada corre o risco de se tornar parte da memória oficial do Estado nacional.

2.3 GILBERTO GIL ENTRE O *POÉTICO* E O *POLÍTICO*

O *Poético e o Político* é o título publicado por Antônio Risério em coautoria com o próprio Gilberto Gil, no ano de 1988, quando o compositor havia se lançado como pré-candidato a Prefeito da cidade de Salvador e, que de certa forma, suscitou alguns debates na imprensa sobre o papel que um artista pode desempenhar no âmbito da política quando se aventura em ultrapassar a fronteira de emprestar o seu prestígio a algum projeto político partidário para lançar-se como protagonista numa cena política. No filme *Terra em Transe*, do cineasta Glauber Rocha – do qual Gilberto Gil compartilhava muitas ideologias – há uma emblemática citação do personagem principal de que um homem não pode ser poeta e político ao mesmo tempo, uma vez que ambos os sujeitos fazem movimentos contrários. Ao que parece os tropicalistas, ou pelo menos Gilberto Gil não se preocupavam com essa contradição, pois desde 1987 passou a ocupar político de chefia a Fundação Gregório de Matos em Salvador (equivalente à Secretaria da Cultura) e, se não conseguiu candidatar-se para Prefeito da cidade, candidatou-se para vereador daquela em 1988, obtendo êxito no pleito.

Em verdade, outras contradições podem ser percebidas quando se analisa a trajetória de Gilberto Gil, a saber, que ele ao longo da sua vida se envolveu em muitos projetos políticos, além de ocupado o posto de vereador (1989-1992).

A ressalva que deve ser feita é que assim como o fato da “Tropicália” como movimento inserido na memória oficial do Estado não macula a sua grande contribuição para a cultura brasileira, o termo “contradição”, não deve ser tomado valorativamente no texto, mas como um conceito que busca representar os fatos sociais e históricos da maneira mais fidedigna possível.

Quando Gilberto Gil se lançou como pré-candidato a Prefeito de Salvador, sua intenção era suceder o então Prefeito Mario Kerstész, de cujo governo ele havia participado em 1987. Numa entrevista concedida naquele mesmo ano ao jornalista Dirceu Brisola e o editor José Antônio Severo, no programa *Crítica & Autocrítica* da Rede Bandeirantes e da Gazeta Mercantil, pode-se observar o seguintes trechos:

DIRCEU: - O Sr. teve uma participação política anterior. Apoiou candidatos...

GIL: - É. [...] exatamente como uma linha auxiliar, transferindo para os palanques, para as candidaturas, um prestígio, uma capacidade de sedução, de diálogo público.

Dirceu: - E nessas oportunidades, o [S]r. vem apoiando candidatos do PMDB.

GIL – Não necessariamente. Nas eleições de [19]82, na Bahia, apoiei o candidato Roberto Santos, que era do PMDB. Logo em seguida apoiei Mario Kertész para a Prefeitura de Salvador e por último apoiei Waldir Pires, os dois do PMDB. Mas no Rio de Janeiro apoiei o candidato do PDT. [...]

DIRCEU:- Quer dizer que o senhor pode vir a se a ser candidato tanto pelo PMDB quanto pelo PDT?

GIL- São as possibilidades. Sem dúvida. [...]

Severo- A sua candidatura é definitiva [...] em qualquer partido?

Gilberto Gil aponta a possibilidade de se candidatar pelas legendas do PMDB, PDT e PV que também lhe acenava (GIL; RISÉRIO, 1988, p. 208).

Mais adiante, após empolgante comício, Gilberto Gil reconhece a impossibilidade de se candidatar pela legenda do PMDB²² por questões internas do partido. Mesmo assim, prossegue como pré-candidato buscando outras alternativas. Em entrevista ao jornal *Tribuna da Bahia*, perguntado se naquele contexto, o povo brasileiro ainda se preocupava votar em um candidato por questões partidárias, ele responde que sim e aponta o PT como possibilidade de um partido que destoa do projeto dos demais, por ser mais voltado a projetos populares e comprometido com os sindicatos e uma política trabalhista. Diz também que poderia se candidatar por aquela legenda, caso fosse aceito.

Vê-se que pouco importava o partido político pelo qual ele poderia chegar ao poder, embora ao longo desta mesma entrevista e de outras deixa claramente explicado que não se tratava em um projeto pessoal. E apresenta uma plataforma de governo com forte prioridade na educação popular e na eficiência administrativa da Prefeitura (GIL; RISÉRIO, 1988).

Mas se o Gilberto Gil artista esteve, ao longo da sua carreira, interessado em fazer inúmeras denúncias sociais através de músicas como *Refavela*, *Gente Estúpida* e *A Novidade*,

²², O político Waldir Pires, que nesse período estava deixando o cargo de Governador do Estado para se candidatar a Vice-Presidente da República, era a principal liderança do PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro) na Bahia. Ele vetou a candidatura de Gilberto Gil para o cargo de Prefeito de Salvador. (RENNÓ, 2000). Mais adiante, faremos outras referências a esse processo.

o político Gilberto Gil afirmava na ocasião que o ideal era enxugar a máquina administrativa através das demissões:

JB – Qual é o seu projeto específico de governo?

GIL – A máquina da Prefeitura precisa ser uniformizada, se tornar mais moderna para ter um melhor desempenho. E tem de ser exagerada. A Prefeitura tem hoje 30 mil funcionários e precisa de apenas 10 mil para funcionar. [...]

JB – Você não teme problemas políticos com as demissões?

GIL – Esse é um problema que deve ser enfrentado. Eu não vou me meter na política para repetir o que está aí. Não quero isso. Quero uma coisa nova. O meu projeto é fazer uma administração a mais eficaz possível. [...] (GIL; RISÉRIO, 1988, p. 186)

A sua concepção política é claramente demonstrada na entrevista. Trata-se de uma visão de Estado, a esse tempo conhecido como Social Democracia:

JB – Que tipo de modelo você acha viável para o Brasil?

GIL – Um capitalismo industrial, menos rústico, que contemple esse sentimento de preservação da unidade cultural dentro da diversidade. Que queira distribuir a renda, que legitime o lucro, que implante indústrias mais compatíveis com a vocação da cidade, com o tipo de *performance* que o povo pode dar (GIL; RISÉRIO, 1988, pp. 188-189).

O político Gilberto Gil voltaria a se mostrar ao público quando em 1995 participaria de um programa *Comunidade Solidária* do Ministério da Educação do então Governo Fernando Henrique Cardoso, filiado ao PSDB (RENNÓ, 2000). Em seguida, tornou-se Ministro da Cultura (2003-2008), sob o Governo de Luís Inácio Lula da Silva que era do PT, principal partido opositor do Governo anterior.

Embora Gilberto Gil tenha se filiado, ocupado cargos ou apoiado projetos de diversos partidos ao longo da sua vida (PMDB, PV, PSDB e PT), essa postura não nos parece destoante da sua visão de mundo que desde jovem rejeitou a ideologia revolucionária e defendeu a existência de um Estado plural no qual se luta pela democracia burguesa. Como ele disse: “Eu sempre acreditei numa convergência necessária entre as grandes conquistas do capitalismo por um lado – produtividade e produtivismo – e as conquistas do socialismo por outro” (GIL; RISÉRIO, 1988, p. 23). Ou ainda: “Eu pertencço a uma elite no Brasil, ao mandarinato artístico. Sou burguês, e na verdade posso ser visto no máximo como um representante que quer ampliar essa ressonância para abranger a sonoridade de segmento cada vez mais abrangente da massa [...]” (GIL; RISÉRIO, 1988, p. 198).

Mesmo nesse processo há contradições de classes, pois a burguesia não aspira as mesmas coisas que a classe trabalhadora, e isso escapa a uma vontade individual de se fazer um “bom governo”. Nos termos do campo da memória social, pode-se dizer que governantes

e governados vivenciam memórias conflitantes – sendo que o mais comum é que aqueles imponham suas memórias sobre estes. (POLLAK, 1992)²³

Por isso é preciso, no atual contexto, reinterpretar o autor, na perspectiva dada por Elsa Peralta (2007): a memória é um fenômeno social porque nela percebemos as interferências e as coações sociais próprias do grupo a que o indivíduo pertence. Além do mais “a memória é social principalmente porque é um sistema de organização e mediação cultural do ato mental de recordar.” (PERALTA, 2007, p.18)

Uma análise que pretenda se debruçar sobre a história de vida de um artista, no contexto de uma sociedade de classes, não deve negligenciar a existências dos conflitos. Conflitos dos indivíduos entre si e conflitos entre os indivíduos e toda coletividade. Acerca deste aspecto é essencial que se coloque as considerações de Elizabeth Jelin (1998), a qual também reinterpretou Maurice Halbwachs e demonstrou que:

Sin embargo, no se puede esperar una relación lineal o directa entre lo individual y lo colectivo. Las inscripciones subjetivas de la experiencia no son nunca reflejos especulares de los acontecimientos públicos, por lo que no podemos esperar encontrar una ‘integración’ o ‘ajuste’ entre memorias individuales y memorias públicas. La presencia de una memoria única. Hay contradicciones, tensiones, silencios, conflictos, huecos, disyunciones, así lugares de encuentro y a una ‘integración’. La realidad social es compleja, contradictoria, llena de tensiones y conflictos. La memoria no es una excepción (JELIN, 1998, p.37).

Essas tensões entre o individual e o coletivo, entre o público e o íntimo perpassam a todo tempo o sujeito, construindo, dessa forma a sua identidade. No caso em tela, a identidade política. Na medida em que quanto mais um artista se compromete em projetos do Estado, ainda que projetos benéficos à população, ele se subjetiva numa identidade distinta das identidades do povo. Tratando-se de um artista de reconhecida erudição e capacidade de reflexão, não há de se falar que essa escolha do sujeito se dá de forma inconsciente.

Assim, Gilberto Gil, que teve a infância marcada pela política partidária do seu pai em Ituaçu, passou a ocupar inúmeros cargos políticos quase sempre não partidário e ligado à instituições como: a Presidência da Onda Azul (Militância ecológica), Presidência da Fundação Gregório de Matos, Membro da Comissão executiva do Partido Verde (PV), vereador da cidade de Salvador entre 1989 a 1993 (primeiramente pelo PMDB e depois migrou para o PV) (GIL; ZAPPA, 2013, p. 100).

²³ Se comparado com o pensamento de Pollak, há aparente inexistência de conflitos de memórias na obra de Halbwachs (1990). Apesar de ter traçado todo um percurso acerca das funções características da memória como fenômeno social, em seu segundo livro, *Memória Coletiva* (1990), Halbwachs abandona a expressão *memória social*, trocando-a por *memória coletiva*. E isso faz denotar certa intenção de não abordar as tensões sociais – ou mesmo os conflitos nos grupos – de maneira enfática.

Ressalve-se que o PMDB na época em que Gilberto Gil participou era um partido que agrupava inúmeras tendências de esquerda (RIDENTI, 2005). E em sua trajetória artista/político sempre se aproximou de partidos de esquerda, comprometidos com o nacional desenvolvimentismo, ou no caso de sua colaboração com o PSDB, se colocou como um agente de opiniões independentes, sem filiação partidária.

Não sendo objetivo do presente texto, analisar detalhadamente as ações de Gilberto Gil durante as suas gestões, cita-se aqui apenas alguns exemplos. Segundo Eliane Costa (2011), a maior preocupação do artista quando esteve a frente do Ministério da Cultura foi com a inclusão digital. Para tanto em sua gestão vários projetos foram lançados, quase sempre com sucesso e aprovação pública (COSTA, 2001, pp. 01-204). O ponto mais polêmico do seu governo foi o seu apoio e aprovação do uso da *Creative Commons* no Brasil. Esse sistema da internet é uma licenciatura alternativa, que já era utilizada em outros países. Alguns críticos, como o compositor Fernando Brant foi um dos que não concordaram com a inovação, afirmando que o seu uso acabaria por impedir que os autores tivessem retorno financeiro de sua produção, pois a legalização do *Creative Commons* extinguiu os direitos exclusivos de artistas sobre a sua música. Contudo, o sistema permitia maior acesso do público às composições (COSTA, 2001; GIL; ZAPPA, 2013).

Outros projetos e ações de repercussão que o artista desenvolveu como Ministro foram abordados em sua biografia feita por Regina Zappa (GIL; ZAPPA, 2013). De acordo com aquela obra, ele passou a dar mais importância para os fóruns internacionais latino-americanos e africanos, do que os seus antecessores; aproveitou-se de seu prestígio e tornou-se conselheiro informal da ONU, tendo, em passagens antológicas feito apresentações musicais na ONU (Organização das Nações Unidas), inclusive um improviso musical ao lado do seu então Presidente Kofi Annan; organizou o sistema nacional para a comunicação entre federação, estados e municípios, no campo cultural; criou os *Pontos de Cultura*, um dos grandes marcos da sua gestão; deu autonomia Iphan, à Funarte, à Biblioteca Nacional e Fundação Palmares; criou a Política Nacional de Integração os museus públicos e privados; e em 2007 foi o grande articulador do acordo para Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais na UNESCO, na ocasião apenas EUA e Israel foram os países que votaram contra a proposta brasileira. Outro grande legado foi que durante a sua gestão foram levantados os dados técnicos para a Cultura, através de um em acordo firmado entre o MinC e o IBGE (GIL; ZAPPA, 2013, pp. 279-299).

Políticas públicas benéficas às memórias e identidades dos povos negros forma promovidas, embora não tenham sido centrais em sua gestão. Foi o caso do fortalecimento da Fundação Palmares e a democratização da cultura que atingiu as camadas populares do país.

3 A MÚSICA COMO SUPORTE DA MEMÓRIA

3.1 TEMPO E ESPAÇO NAVEGANDO TODOS OS SENTIDOS²⁴ – A IDENTIDADE EM GILBERTO GIL

Identidade tem a sua origem etimológica no latim e quer dizer *idem, ou o mesmo* conforme nos diz Paola Diniz Prandini (2013). Numa visão preliminar, pode-se dizer que identidade só existe quando reconhecemos traços de costumes em comum de *nós* mesmos no *outro* ou *nos outros*. De maneira, que as relações que o sujeito tem com a sua coletividade conferem a um grupo o sentimento de *pertencimento* a uma comunidade afetiva.

Esse conceito parece estar de acordo com as concepções de Elizabeth Jelin (2002) para quem o núcleo de toda identidade, quer seja individual, quer seja grupal, está ligada ao sentido de permanência no tempo e no espaço. A identidade se constrói através de relação mútua. Ou seja, a sensação de ser o “mesmo”, a “mesmidade”, nas próprias palavras da autora. Poder recordar e rememorar o passado que sustenta uma identidade é essencial para que ela se mantenha coesa (JELIN, 2002, p. 25).

Por isso é coerente que se afirme que a primeira constituição de identidade de Gilberto Gil foi de uma identidade *nordestina* e mais enfaticamente *sertaneja*. Pois, como já foi dito, as suas primeiras experiências pessoais se deram numa coletividade um lugar típico e historicamente definido como sertão do Nordeste. Conforme atestaram os seus biógrafos e ele mesmo enfatizou em vários momentos (FONTELES, 1999; GIL; ZAPPA, 2013; RENNÓ, 2000)

A canção *Lamento Sertanejo*²⁵, cuja melodia é de Dominginhos e a letra de Gilberto Gil rememora o a identidade sertaneja como a identidade do sujeito contido e avesso à modernidade:

Por ser de lá/Do sertão, lá do cerrado/Lá do interior do mato/Da caatinga do roçado/Eu quase não saio/Eu quase não tenho amigos/Eu quase que não consigo/Ficar na cidade sem viver contrariado/Por ser de lá/Na certa por isso mesmo/Não gosto de cama mole/Não sei comer sem torresmo/Eu quase não falo/Eu quase não sei de nada/Sou como rês desgarrada/Nessa multidão boiada caminhando a esmo (RENNÓ, 2000, p.140)

Nela, o moderno aparece como um viés de uniformização de pessoas em contraponto a valorização da subjetividade latente do homem do campo. Mas se essa canção traz um

²⁴ Trecho da música *Tempo Rei*. Quarta faixa do disco *Raça Humana*. Ano:1984. Gravadora: Warner Music Brasil

²⁵ Décima faixa do disco *Refazenda*. Ano 1975.Gravadora: Warner Music Brasil.

quadro idílico do camponês/matuto, na canção *Refazenda*²⁶ o que se demonstra são os há fragmentos de um sertão mais aconchegante: “Abacateiro acataremos seu ato/pois também somos do mato como o pato e o leão/(...) Refazendo tudo/Guariroba/Refazenda toda” (RENNÓ, 2000, p. 168). Essa identidade sertaneja/nordestina remete muito mais às memórias pessoais de Gilberto Gil, como foi demonstrado através do seu depoimento no capítulo anterior, em contrapartida com *Lamento Sertanejo* os seus compositores em que se dá fala ao homem comum do campo.

Mas não há espaço para celebração do sertão puramente como um lugar mágico e atemporal. Se nas duas canções anteriores se demonstrou a identidade do sertanejo constituída por suas memórias, na canção *Procissão*²⁷, Gilberto Gil denuncia a existência de um sertão cujos sujeitos que o habitam vivenciam as “memórias dos outros”, que alienação religiosa é capaz de promover:

Olha lá/ Vai passando/A procissão/Se arrastando/Que nem cobra/Pelo chão/As pessoas/Que nela vão passando/Acreditam nas coisas/Lá do céu/As mulheres cantando/Tiram versos/Os homens escutando/Tiram o chapéu/Eles vivem penando/Aqui na Terra/Esperando/O que Jesus prometeu/E Jesus prometeu/Coisa melhor/Pra quem vive/Nesse mundo sem amor/Só depois de entregar/O corpo ao chão/Só depois de morrer/Neste sertão/Eu também/Tô do lado de Jesus/Só que acho que ele/Se esqueceu/De dizer que na Terra/A gente tem/De arranjar um jeitinho/Pra viver//Muita gente se arvora/A ser Deus/E promete tanta coisa/Pro sertão/Que vai dar um vestido/Pra Maria/E promete um roçado/Pro João//Entra ano, sai ano/E nada vem/Meu sertão continua/Ao Deus dará/Mas se existe Jesus/No firmamento/Cá na Terra/Isso tem que se acabar (RENNÓ, 2000, p. 56).

Composta por Gilberto Gil em 1964. Essa canção foi exaustivamente analisada por Luciana Volcato Panzarini Grimm (2012) em sua tese de mestrado. Ela foi gravada por Gil em dois momentos distintos, antes do advento do tropicalismo em 1965 e durante o tropicalismo, em 1968. Dentre outras coisas, a engenhosidade de *Procissão* é que ela ao mesmo tempo em que evoca um quadro nordestino da tradição católica da procissão, faz uma crítica sobre a própria condição de alienação em que se encontra o sertanejo nordestino e contra a exploração das elites dominantes locais (GRIMM, 2012, pp.50-51). Fred Góes (1982), por sua vez coloca que o *eu lírico* desta canção descreve a procissão narrada como se tivesse a vendo de cima, do alto de um morro (GOÉS, 1982, pp. 20-21), por exemplo. Talvez por isso seja capaz de ver com precisão a materialidade das mulheres dançando e tirando verso e os homens tirando o chapéu. O próprio autor da canção diz que ela nasce da sua reminiscência de infância, mas sob o crivo de “uma interpretação marxista da religião”. Nessa

²⁶ Terceira faixa do disco *Refazenda*. Ano: 1975. Gravadora: Warner Music Brasil.

²⁷ Décima segunda faixa do disco *Louvação*. Ano de 1967. Gravadora: Philips Records.

época, o artista estava dialogando CPC (Centro Popular de Cultura), e os membros daquela instituição entendia que a religião como o “ópio do povo e fator de alienação da realidade”. Trata-se de um período em que Gilberto Gil toma contato com o materialismo dialético e, através da arte buscou denunciar, “[a] situação de abandono do homem do campo do Nordeste, a área mais carente do país.”, segundo as palavras do próprio artista (RENNÓ, 2000, p. 56).

Tem se dito nesse texto e nas canções sobre o sertão. Cumpre-se que seja feita a sua definição. Sertão foi um termo histórico e geograficamente utilizado para designar, *a parte não litorânea do Brasil, o lugar distante do mar* (ANTÔNIO FILHO, 2011, p.83). Há várias utilizações da expressão em todo país. Contudo, historicamente, desde quando os regionalistas brasileiros foram se impondo como vozes de uma verdade, *sertão* da Região Nordeste passou a ser sinônimo de uma região definida, que *grosso modo*, se caracteriza pelas altas temperaturas, constantes estiagens e parco desenvolvimento socioeconômico.

O sociólogo Darcy Ribeiro (2012), por exemplo, para definir o sertão parte primeiramente do ponto de vista geográfico, afirmando que

“toda essa área conforma um vastíssimo mediterrâneo de vegetação rala [...] A vegetação comum, porém é pobre, formada de pastos naturais ralos e secos e arbustos enfezados que exprimem em seus troncos e ramos tortuosos, em seu enfolhamento maciço e duro a pobreza das terras e irregularidade do regime de chuvas. Nos cerrados e, sobretudo nas caatingas a vegetação já alcança uma plena adaptação à secura, predominando as cactáceas, os espinhos e as xerófilas.” (RIBEIRO, 2012, p. 340).

Para se chegar a uma definição sociológica:

“Conformou também um tipo particular de população com uma subcultura própria, a sertaneja, marcada por sua especialização ao pastoreio, a sua dispersão espacial e por traços característicos identificáveis no modo de vida, na organização da família, na estruturação do poder, na vestimenta típica, nos folguedos na dieta, na culinária na visão de mundo e numa religiosidade propensa ao messianismo” (RIBEIRO, 2012, p. 340).

Porém, é válido lembrar que o tipo consagrado de se representar o Nordeste, dando ênfase ao sertão e a uma cultura rural faz parte da constituição de um conjunto de ideologias que estereotiparam a Região. Nas palavras de Durval Muniz de Albuquerque Jr. (1999), o Nordeste é uma ordem discursiva. Embora, isso não impeça de se afirmar que nesse lugar chamado Região Nordeste há um conjunto de materialidades e bens simbólicos em comum que sugerem que existiu e de certa forma ainda existe uma *identidade nordestina*. Características de qualquer identidade depreende-se condição social, histórica e geográfica em que se encontram as pessoas que a constituem.

Há de se ressaltar que, como em outras situações, a identidade também se constrói a partir da ideologia da classe/grupo dominante que se impõe acima da coletividade. De forma que parte da existência do discurso sobre as identidades do Nordeste é uma construção ideológica da memória oficial do Estado, da História da nação (ALBUQUERQUE JR, 1999). As bases discursivas sobre as quais se assentam essa identidade nordestina interessada à nação foram lançadas por autores como Euclides da Cunha (2003) e, principalmente, Gilberto Freyre (1990). O primeiro autor descreveu, no final do século XIX, o sertão nordestino como lugar abandonado pelo governo e que teve que se reconstruir como nichos de pequenas sociedades rústicas, às vezes destituídas de razão e sobre o império do misticismo e da teocracia. E na obra de Freyre, o sertão é o local em que se fundamentou a sociedade brasileira e os seus valores, mas que se encontra em decadência, tanto econômica, como de valores morais (ALBUQUERQUE JR, 1999. pp. 100-117). De um lado o pessimismo, de outro lado o saudosismo.

Ao longo da história brasileira a visão saudosista acerca da Região Nordeste foi por diversas vezes reelaborada e ressignificada – pela academia, literatura, cinema e, sobretudo pela televisão – como um lugar idílico, de pessoas inocentes e cordiais. Essa ressignificação aproxima a visão do nordestino com as visões românticas sobre o homem do campo e do mito do bom selvagem, mas também é fruto de uma exigência de certas posturas políticas dos profissionais da História-memória ou da cultura do entretenimento (no caso dos veículos de comunicação) que buscaram simplificar o sertão uniformiza-lo num só quadro com a finalidade de que os donos do poder se ali mantivessem (ALBUQUERQUE JR, 1999, p. 184).

A rigor, a identidade sertaneja de Gilberto Gil não se limita a sua constituição como músico. Na sua biografia escrita por Regina Zappa (GIL; ZAPPA, 2013), por exemplo, a autora vai fornecendo aos leitores os quadros imagéticos da cidade de Ituaçu durante os anos 1942-1952. Não havia luz elétrica na cidade e as casas eram iluminadas por lampiões e candeeiros, não havia esgotamento e calçamento nas ruas, não havia água encanada nas casas. Trata-se de uma imagem semi-rural de Ituaçu que tinha grandes semelhanças com a cidade de Exu, em Pernambuco, onde Luiz Gonzaga nasceu (LOPES, 2012). Os sanfoneiros, os tocadores de pífanos, a situação de seca, etc. constituíam um quadro imagético e também mnemônico, que no qual a pessoa de Gilberto Gil mergulhou até que se tornasse a sua parte da sua essência. Por isso, Cássia Lopes chama a influência da cultura nordestina na obra do compositor de *travessia do Nordeste no corpo de Gilberto Gil* (LOPES, 2012, p.55).

A autora também se detém a analisar o conceito de identidade e de que forma a obra de Gilberto Gil constitui como um acervo de memórias das identidades do Nordeste. Para ela,

“Embora a identificação e identidade tenham o mesmo elemento etimológico – o *idem*, que significa, o *mesmo* –, são coisas distintas. A identificação rompe com o caráter imutável da identidade do sujeito, pois a trama inconsciente põe em declínio o controle absoluto da razão” (LOPES, 2012, p.60). Ela expõe que a identidade nordestina que Gilberto Gil evoca em sua obra não é uma mera reprodução das visões fixadas na ordem discursiva acerca do Nordeste, pois

Contra a identidade essencializada acerca do Nordeste, a etnografia de Gilberto Gil descreve vários aspectos sócio culturais na forma de cantar e olhar essa região. Sabe-se que uma das estratégias para produzir a identidade como essência é quando a representação do território transforma-se na temporalidade arcaica do tradicionalismo. Uma outra postura estratégica consiste em converter o “povo em um” e o território em tradição. Ao contrário, a escrita dupla do compositor baiano não partilha desse tipo de reconhecimento geográfico (LOPES, 2012, p.65).

Essas observações de Cássia Lopes permitem que se faça uma reflexão importante sobre a relação da música de Gil com a tradição. Em primeiro lugar a sua concepção de identidade está de acordo com a noção da tradição marxista que em certas situações, de que a memória coletiva interessa ao Estado-nacional, que a utiliza somando-a as suas leis, sua História-memória, enfim, a sua ideologia (MEDEIROS, 2015, p. 110). No caso em tela, ao menos de acordo com o entendimento de Cássia Lopes, o artista Gilberto Gil não faz parte da construção deliberada da identidade nordestina como um estereótipo interessante ao discurso da memória oficial, historicamente então consagrada.

Embora Gilberto Gil tivesse como sua “primeira identidade” a identidade nordestina, ele rejeita uma ordem discursiva que associava a Região Nordeste a um único quadro na qual se tinha uma única tradição. Nesse sentido, a obra de Gilberto Gil ao mesmo tempo é uma continuidade da obra de literatos como do Movimento Regionalista brasileiro²⁸ (José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queirós, etc.) e de alguns intérpretes do Brasil (Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro). É também uma ruptura de entender o Nordeste como o lugar apenas da prevalência da tradição e do arcaísmo.

De forma que, ao que parece, a identidade nordestina que a música de Gilberto Gil buscou constituir, embora faça parte da memória oficial busca inserir-se em seu arquivo não mais sob o emblema do mito da inferioridade nordestina. A formação literária do artista – iniciada na infância, quando apresentado pela tia-avó a certos clássicos da literatura brasileira,

²⁸ Não confundir Movimento Regionalista com a expressão “regionalista”, pois o Movimento Regionalista foi um movimento literário brasileiro, iniciado em Recife na década de 1930 (ALBUQUERQUE JR. 1999) e, não obstante ao nome, legou ao país vários autores universais do ponto de vista da complexidade das suas obras, como os escritores citados no texto.

e ampliada na juventude, ao se tornar leitor e conhecedor de autores como Walt Whitman e Tagore²⁹ – lhe permitiram mais tarde dominar a técnica da intertextualidade, como atestam alguns dos seus álbuns, como *Dia Dorin Noite Neon*³⁰, cujo título faz apologia direta ao personagem *Diadorim* do romance *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, associado a uma expressão simbólica de novidade e atualidade e o *Sol de Oslo*³¹ (álbum que traz canções dos gêneros nordestinos, como o xote, xaxado e o baião e cantigas folclóricas, também ligadas ao Nordeste) demonstram que o artista possui grande conhecimento acerca da cultura do Nordeste, não apenas pela vivência, mas também pela sua formação intelectual.

O historiador Durval Muniz de Albuquerque (1999) afirma que as poucas exceções do discurso da Região Nordeste como um “quadro inventado” e estereotipado, foi o movimento tropicalista, do qual Gilberto Gil, ao lado de Caetano Veloso e Tom Zé, foi um dos fundadores. Mas o historiador não desenvolve as suas considerações. Mas ele não explica porque o tropicalismo fugiu a uma ordem discursiva e de que forma.

Para que se tenha uma noção acerca do tropicalismo como exceção de uma ordem discursiva, é preciso que se entenda que ordem é essa. Em seu livro *A Invenção do Nordeste e Outras Artes* (1999), Durval Muniz expôs a uma tese que assim se resume: os discursos (políticos, dos intelectuais e da mídia) acerca do da Região Nordeste acabaram por construir uma imagem uma imagem inventada da Região e o estereótipo que açambarca desde as suas condições materiais, como os seus valores simbólicos e o população. Quase sempre os discursos acerca do Nordeste dão ênfase em uma das suas regiões, o sertão, e a Região é tomada como espaço da tradição e da saudade, marcada pela decadência colonial, pelo subdesenvolvimento e pelo esquecimento da sua população pelas Regiões ricas do Sul e Sudeste.

Porém, segundo o autor, o Nordeste (tomado aqui como sujeito) não foi passivo nessa construção de um discurso estereotipado. Pelo contrário, se “comportou” como tal, tomando para si a condição de inferioridade, mas também de lugar místico, atemporal e de grande riqueza simbólica como contrapartida as riquezas materiais escassas. Ele lança a seguinte proposição: “Mas a grande questão é: existe realmente este nós, esta identidade nordestina? Existe realmente essa nossa verdade? (...) O Nordeste realmente existe como essa

²⁹ Fonte: Programa de televisão *Amálgama* exibido de 27 de Agosto de 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rEgpq_v1sekonível. Acesso. 23 de Abril. 2015 as 12:0 h.

³⁰ Lançado no ano de 1985 pela gravadora *Warner Music Brasil*.

³¹ Lançado em 1998, pela gravadora *Biscoito Fino*, tendo como co-participantes os artistas *Marlui Miranda*, *Rodolfo Stroeter*, *Manuel Firmino* e *Edigard Ferreira*.

unidade e essa homogeneidade imagética e discursiva preparada pela mídia, e que incomoda a quem mora na própria região?” (ALBUQUERQUE JR, 1999, p.32).

Importa frisar que o autor tem uma visão culturalista de História e não se preocupa em demonstrar as causas das contradições sociais e econômicas da Região Nordeste. Ele toma o Nordeste como uma ordem discursiva e diz: “o que me interessa aqui não é esse Nordeste real (...) mas sim a produção de práticas discursivas. (...) Na produção discursiva do Nordeste, este é menos um lugar do que um *topos*” (ALBUQUERQUE JR, 1999, p. 66).

Para Durval Muniz de Albuquerque os “inventores” do Nordeste como ordem discursiva são muitos. Ele destaca o papel dos políticos, que no início do século XX, no intuito de receberem angariarem verbas para a então Região Norte, perante o Governo do Brasil, expunham o seu território como um lugar assolado pelas secas e pela pobreza extrema. Esses discursos políticos buscavam legitimidade na Constituição de 1891, que em seu artigo 5º, previa socorro às situações de flagelos e secas. Seguiu-se então a criação de órgãos governamentais de apoio a Região Norte, em particular a sua parte assolada pelas secas. Por outro lado, em 1926 ocorreu o Congresso Regionalista do Recife, organizado pelo Centro Regionalista do Nordeste, de (criado em 1924) com a finalidade de refletir sobre as condições econômicas e geográficas da Região.

Até a década de 1920, a visão estereotipada que se formava acerca da Nordeste tinha como um dos principais meios de legitimação as teorias naturalistas e racistas, que tomavam a mestiçagem principalmente a mestiçagem com negros – como um fator negativo e determinante para o atraso e subdesenvolvimento de um povo. Como a Região era notadamente povoada por negros e mestiços, os ideólogos da nação não viam o Nordeste com bons olhos.

Mas através dos trabalhos de Gilberto Freyre, a mestiçagem e a presença do negro no Brasil foram ressignificadas. Ao mesmo tempo, e justamente por isso, esse autor é um dos mais envolvidos na construção do Nordeste como um quadro inventado. Em seu livro *Nordeste*, de 1937, ele lança as bases para a interpretação saudosista da Região. Conforme já foi dito, Gilberto Freyre toma o Nordeste como o núcleo de explicação para a identidade nacional brasileira. Ela “aparece ligada a esses dois termos; o da mestiçagem e o da tropicalidade. Em ambos os termos o Nordeste deixava de ocupar uma posição de subalternidade na formação da nacionalidade, lugar reservado a ele pelo discurso naturalista, para se tornar o próprio cerne deste processo” (ALBUQUERQUE JR, 1999, p.111). Contudo, há de colocar que a identidade brasileira tendo o Nordeste como o tipo ideal reportava a uma visão passadista da Região. A injustiça o Nordeste estaria sofrendo perante as demais

Regiões, seria, essa falta de compreensão histórica da sua importância, fazendo com que a Região mais importante do Brasil, fosse tomada como a menos importante.

Seguiram-se a essa proposta de Gilberto Freyre os romancistas nordestinos da década de 1930 (todos eles adeptos do movimento regionalista), cujas produções tem grande valor artístico possuíram grande circulação entre a população letrada do país; De forma que na literatura mesmo que autores estivessem em posições políticas díspares, não conseguiram se desvencilhar da ordem discursiva do Nordeste estereotipado.

Essa ordem discursiva na qual o Nordeste se coloca como vítima do esquecimento nacional operado em parte modernização e industrialização do Centro-Sul, não se limitou aos lugares sociais cultos como os espaços acadêmicos. Pelo contrário, por meio de uma vasta produção musical – com ênfase em Luiz Gonzaga – e trabalhos nos âmbitos do cinema e da televisão, a ideologia de uma visão comum da Região foi amplamente divulgada e inculcada, permanecendo hodiernamente como uma verdade estabelecida. Com efeito, quase todos os discursos artísticos, de intelectuais e de políticos têm tomando o Nordeste como lugar marcado pelos estereótipos de ser o lugar das injustiças sociais e das tragédias naturais, mas também o lugar ideal para a redenção da sociedade brasileira, a saber, ser o campo da tradição e da mestiçagem.

É contra essa imagem do Nordeste que Durval Muniz se levanta, ao questionar se de fato existe uma identidade nordestina, tal qual se consagrou na literatura e em outros suportes de memórias, como a televisão: um Nordeste mítico e atemporal. Sendo o movimento tropicalista uma exceção a essa regra, é preciso que se obtenha pelo menos ao fio de meada para explicar o motivo desse fato. Analisando as obras de Cássia Lopes (2014) Marcos Napolitano (2013), pode-se chegar a esse fio de meada. O movimento tropicalista de 1968, assim como a bossa nova de 1959, se funda, embora em parte, como uma das *tradições inventadas* do Brasil, que reagiu ao nacionalismo extremo que àquele tempo estava desatualizado (NAPOLITANO, 2013, pp.139-141). De maneira que a “Tropicália” (gestada entre 1965 a 1967, mas historicamente definido como movimento musical em 1968) tinha como projeto de afirmar um “projeto cultural, dentro das estruturas da Indústria Cultural, sem se prender aos seus códigos vigentes” e demonstrar as novas identidades do Brasil, bem como a conexão desse país com o mundo, quase como pretendia movimento antropofágico modernista da década de 1920 (NAPOLITANO, 2013, p. 131).

Cássia Lopes também parece ter o mesmo raciocínio, pois demonstra que os *Doces Bárbaros* (Banda Musical formada por Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Gilberto Gil) – e conseqüentemente os tropicalistas – pretendiam lançar mão de um projeto musical

que correspondesse a situação dos brasileiros (em todas as suas identidades, revolvendo a areia da História e soterrada dialogando com tradições soterradas como o iberismo e a africanidade (LOPES, 2014).

A afirmação de que o cantor e compositor Gilberto Gil teve primeiramente uma identidade nordestina busca demonstrar que a sua obra musical guarda traços marcantes dessa identidade pessoal e um dos seus temas recorrentes é a questão do homem nordestino. Mas também tem o propósito de ensejar algumas discussões pertinentes ao objetivo do texto: quais as motivações que o levaram a se lançar profundamente no diálogo com as memórias e identidades da população afro-brasileira? Por que ele, sendo negro não evocou primeiramente as memórias ligadas a sua negritude para constituir a sua obra artística? Em que medida a evocação de certa identidade em detrimento de outra é algo deliberado por uma ideologia que permeia toda construção dos sujeitos?

Para adentrar nessa discussão é preciso que novamente se recorra ao trabalho de Cássia Lopes que aponta Caymmi como o “outro duplo” de Gilberto Gil (LOPES, 2012, p. 90), e nisso se tem a primeira pista para responder a interrogação acerca da sua constituição subjetiva como nordestino antes de se subjetivar como negro. Gilberto Gil passava na infância as férias em Salvador e, desde então, já possuía duas espacialidades de convívio. Se Luiz Gonzaga lhe permitia constituir-se como sujeito sertanejo ao fazer apologia ao seu lugar de origem, Caymmi permitia que ele conhecesse a outra estética – de uma música urbana e/ou que contava as tragédias dos trabalhadores do mar – e outra cultura – o imaginário da religiosidade do candomblé, Caymmi às vezes evocava.

Por outro lado, de acordo com Caetano Veloso (1997) a sua admiração pelo amigo Gil advinha do fato de conhecê-lo através da televisão, como um artista talentoso, mas também como uma pessoa negra. É emblemático o depoimento de Caetano Veloso em seu livro *Verdade Tropical* acerca das impressões que ele tinha daquele que viria ser o seu amigo, no que diz respeito à sua negritude:

Lembro com muito gosto o modo como ela [D. Canô, sua mãe] se referia a ele. Pelo menos ela o fez uma vez e isso ficou marcado muito fundo, dizendo: Caetano, venha ver o preto que você gosta. Isso de dizer o preto, sorrindo ternamente como ela o fazia, o fez, tinha, teve, tem, um sabor esquisito, que intensificava o encanto da arte e da personalidade do moço no vídeo. Era como isso se somasse àquilo que eu via e ouvia, uma outra graça, ou como se a confirmação da realidade daquela pessoa, dando-se assim na forma de uma bênção, adensasse sua beleza. [...]

Eu sentia a alegria por Gil existir, por ele ser preto, por ele ser ele, e por minha mãe saudar tudo isso de forma tão direta e tão transcendente. Era evidentemente um grande acontecimento a aparição dessa pessoa, e minha mãe festejava comigo a descoberta (VELOSO, 1997, p. 283).

Fato é que, embora tendo a pele mais clara que Gilberto Gil e socialmente até pudesse ser considerado branco, Caetano Veloso vinha da cidade de Santo Amaro, na qual a cultura negra era algo comum. E também, mesmo que ele fosse de família católica, a sua comunidade afetiva era mais aberta à intersecção religiosa, à tolerância e à mestiçagem. Gilberto Gil, por sua vez, advindo de um lugar mais tradicional não tinha consciência ainda da sua negritude e desconhecia o candomblé como fonte de memória. Em 1969 (numa época em que já era conhecido nos meios midiáticos como cantor e compositor), ele afirmou, para o jornal *O Pasquim*, que não tinha consciência da nacionalidade negra e que nunca foi obrigado a tomar consciência entre as diferenças entre negros e brancos. Não se sensibilizava com essa questão porque fora criado na classe média alta (GIL; ZAPPA, 2013, p. 45-46).

E sobre o candomblé, ele depôs em suas memórias que somente conheceu diretamente após o seu regresso do exílio em 1972:

A primeira vez que Gil entrou num terreiro de candomblé foi depois que voltou do exílio em Londres. Até ele sair de Salvador na década de 1960, o candomblé era marginalizado e as poucas casas abrigavam bandeiras brancas no telhado que indicavam que ali tinha um terreiro de candomblé que ainda era uma atividade proibida. [...] Gil tinha uma curiosidade remota, olhava de longe, porque aquilo era escondido e mesmo marginal” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 19).

Mas a religiosidade de Gilberto Gil, ao que parece, não é fruto deliberado de uma agenda militante, mas faz parte da sua constituição sujeito em vários momentos da sua vida. Em uma série de entrevistas a Bené Fonteles (1999) o artista conta um pouco da sua vocação religiosa, que vai da formação católica, passando por outras religiosidades, dentro as quais, uma concepção bem particular acerca de Deus. Ele diz que o candomblé, durante muitos momentos da sua vida, foi algo distante por conta das “desconversas dos seus familiares sobre o assunto”. As suas tias, na ocasião em que morava em Salvador, claramente não estavam dispostas a dar informações sobre o que ocorria nos terreiros de candomblé. Mas quando entrou num terreiro pela primeira vez, disse que entrou calmo e receptivo, já que possuía muitas informações prévias acerca da religiosidade. O contato com a sacerdotisa Mãe Menininha do Gantois e a sua inserção definitiva na religião como devoto de Xangô (FONTELES, 1999).

Nesse sentido a influência de Dorival Caymmi pode ter lhe dado as bases mnemônicas na infância para quando entrasse em um terreiro de candomblé pudesse rememorar alguns dos seus símbolos, tendo a música de Caymmi como referência.

No documentário *Tempo Rei*³² Caetano Veloso pergunta por que quando se conheceram, Gilberto Gil teria, a princípio, demorado para criar composições acerca da negritude

[...]: Era como se você não fosse preto. Não se sentia em você nem que você tivesse problemas em ser preto. [...] nem você próprio parecia ter problemas, mas nem mesmo como um tema. De repente lá por 65, 66..., isso passou a ser tematizado. Tenho impressão que isso tem a ver com Jorge Ben.

Gilberto Gil responde:

É. Sem dúvida. Quando eu vi o Jorge, esse lado, essa coisa negra, do negro indivíduo, do negro no Brasil, me tomou de assalto. Por causa da música, da coisa dele, do jeito que ele trazia os temas todos tirados do jongo [...], a posição dele no Rio de Janeiro também. Um conjunto de impressões já veio ali naquele momento.

Além de citar Jorge Ben (hoje Jorge Benjor) como influência, Gilberto Gil diz que também todos os militantes negros da música da sua época lhe influenciaram.

Após a citação de Gilberto Gil, Caetano Veloso conclui afirmando que o entrevistado “colheu mais frutos em Salvador do que Jorge Ben no Rio de Janeiro”, já que, a partir da militância de Gil, o orgulho negro na cidade de Salvador veio à tona. Decerto há um exagero na conclusão de Caetano Veloso já que a cidade de Salvador tem um histórico de lutas pelas causas da negritude, principalmente através, por exemplo, da preservação da militância das sacerdotisas do candomblé e dos blocos afros de carnaval (LUZ, 2000). Mesmo assim, a tomada de consciência do artista Gilberto Gil vai se tornando relevante para ele, mas também para a coletividade negra de Salvador e do Brasil, na medida em que a sua notável criatividade como artista tem contribuído para potencializar a militância negra.

É simbólico, nesse processo de amadurecimento, que tendo sido agraciado pelo Museu de Imagem e de Som do Rio de Janeiro, com o prêmio *Golfinho de Ouro* em 1970 (RENNÓ, 2000, p. 24), na ocasião em que se encontrava no exílio, Gil tenha se recusado a receber. Dentre as explanações da sua recusa ele escreveu no tabloide *O Pasquim* de 24 de agosto de 1970, uma carta que ele intitulou de *Recuso + Aceito = Receita*. Dessa carta transcrevem-se aqui algumas passagens:

Pois, um golfinho de mares cariocas resolve tirar o meu sossego ajudado pela ingenuidade ou pela burrice de meia dúzia de pessoas que de repente resolvem achar importante o fato de eu aceitar ou não um prêmio que me deram. (...) Para mim, a essa altura, aceitar ou não prêmios ao trabalho que fiz no Brasil já não tem a menor importância. Agora eu estou *on the road*.

³² Direção: Andruca Waddington e Lula Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro. 1996. Documentário, 51'00". Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=yYYPUWHkKWg>. Acesso: 01. DE Junho de 2015.

Sábado passado no Festival Hall, amanhã, depois e sempre em outros lugares – *i'm wasted but i can't find my way home*. Repito que recusar ou aceitar esse prêmio não tem a menor importância e eu resolvi recusar para ver se vocês estão a fim de entender alguma coisa.(...) Claro que eu não acredito nesse prêmio. Pelo que me é dado saber o museu continua o mesmo e portanto eu continuo contra e recusar o prêmio é só pra deixar isso bem claro. Se ele pensa com “Aquele Abraço” eu estava querendo pedir perdão pelo que fizera antes, se enganou. E eu não tenho dúvida de que o museu realmente pensa que “Aquele Abraço” é samba de penitência pelos pecados cometidos contra “a sagrada música brasileira”. Os pronunciamentos de alguns dos seus membros e as cartas que recebi demonstram isso claramente. O museu continua sendo o mesmo de janeiro, fevereiro e março: tutor do folclore de verão carioca. Eu não tenho por que não recusar o prêmio dado para um samba que eles supõem ter sido feito zelando pela “pureza” da música popular brasileira. Eu não tenho nada com essa pureza(...)E que fique claro para os que cortaram minha onda e minha barba que “Aquele Abraço” não significa que eu tenha me “regenerado”, que eu tenha me tornado **“bom crioulo puxador de samba” como eles querem que sejam todos os negros que realmente “sabem qual é o seu lugar”**. **Eu não sei qual é o meu e não estou em lugar nenhum; não estou mais servindo a mesa dos senhores brancos e nem estou mais triste na senzala em que eles estão transformando o Brasil.** (Grifo nosso) Por isso talvez Deus tenha me tirado de lá e me colocado numa rua fria e vazia onde pelo menos eu possa cantar como o passarinho. As aves daqui não gorjeiam como as de lá, mas ainda gorjeiam.(...)Para mim o museu e o nazi-fascismo comem no mesmo prato, e, exatamente por não compreenderem isso, meu pai e meus ingênuos amigos acabam comendo também desta succulenta e colorida pasta de miséria tropical, sal, mal, mel, fel & fé (a geleia geral brasileira que o *Jornal do Brasil* anuncia – e *O Pasquim* também?). (...) Mesmo na Inglaterra a embaixada brasileira me declara persona non grata para as agências de notícias. Nenhum prêmio vai fazer desaparecer essa situação. Vocês que me amam e me respeitam sabem que eu não os estou confundindo com o inimigo; vocês sabem quem são meus inimigos. Agora os campos estão bem definidos e quem não está comigo está contra mim. (...) E não me deem mais prêmio nenhum. Vão cuidar de aprender as coisas que elas estão no mundo – coisas do mundo, minha nêga – e Paulinho da Viola que é bom sambista já nos avisou há mais de dois anos atrás, num samba: RECUSO + ACEITO = RECEITO. Receita uma dose de formicida tatu para esse assunto. Não há nenhum herói nem nenhum gênio para ser condecorado; não há nada para ser premiado. Somos todos muito pobres e eu já estou longe, muito longe, vendendo minha miséria pra comer. (...) PS: Com a publicação desta carta, o prêmio está implicitamente recusado. Que o golfinho volte para as águas tranquilas de sua insignificância “ (GIL, 2016)³³

O texto acima é tão emblemática no acervo da história da música brasileira, que um trabalho acadêmico que o tomasse como fonte, preferencialmente utilizando o método da Análise do Discurso, seria enriquecedor para se entender o espírito da “Tropicália”³⁴. Embora

³³ Texto extraído do site oficial do cantor. http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=208&page=

³⁴ Por exemplo, na “carta”, Gilberto Gil utiliza a técnica de colagem, vastamente utilizada pelos tropicalistas. As referências diretas, sem aspas e créditos da expressão *On the Road*, do livro de Jack Kerouak com o mesmo nome da canção que diz: *i'm wasted but i can't find my way home* (*Estou perdido, mas não consigo encontrar*

seja tentador delongar-se acerca da riqueza dos seus detalhes, é salutar que se atenha no que diz respeito aos trechos em que ele refere-se diretamente a sua negritude (que ele diz que não aceita o rótulo de “negro puxador de carro alegórico”), que delata as tentativas de enquadramento de memória dos artistas negros de forma estereotipada e esvaziada de contribuições. Ao perguntar com ironia se os membros do Museu de Imagem se eles queriam que ele fosse um crioulo educado ou um bom crioulo puxador samba, Gilberto Gil manifesta a sua aversão ao uso pelo Estado nacional brasileiro e os seus mentores intelectuais, dos bens simbólicos da negritude, como mera manifestação cultural da memória nacional que oportuniza que o negro se inserir como parte da nação. O autor se recusa a estar no “lugar” do negro, que é o de “folclorizado” como cantor de samba no dia de carnaval, “pobre, mas feliz em sua favela”. Recusa a continuidade da senzala. Reivindica o seu espaço como artista e pessoa falante, que fala inclusive sobre aspectos que a Memória Nacional não quer que seja dita.

Fato é que, embora, possa ter minimizado em alguns momentos a questão do racismo Gilberto Gil jamais negou que sofreu preconceito racial ao longo da sua vida. Ele conta, por exemplo, que quando foi morar em São Paulo, em 1965, após formar-se em Administração de Empresas e ir trabalhar na Empresa *Gessy Lever*, não lhe alugaram um apartamento porque era negro³⁵

Alguns ataques racistas feitos a Gilberto Gil já foram inclusive documentados e discutidos. Por exemplo, quando em 1988 se lançou pré-candidato a prefeito de Salvador, o humorista Chico Anysio lançou em seu popular programa de televisão um personagem de codinome *Zelberto Zel*, que era uma caricatura de Gilberto Gil. Trata-se de uma paródia que explorava a forma calma de Gilberto Gil se expressar associando-a a uma prolixidade e uma falta de sentido em suas palavras bem como a uma suposta homossexualidade (apesar de Gilberto Gil, à época, está em seu quarto casamento, o qual persiste até hoje.). Chico Anysio pintava-se de preto, a maneira dos humoristas racistas do teatro norte-americano do início do século XX e fazia gestos e palavras imitando Gilberto Gil de forma detratadora. Esse fato atrapalhou a candidatura de Gilberto Gil e na época foi discutido em um ensaio de Antônio Risério (GIL; RISÉRIO 1988, pp. 191-193) e, mais recentemente retomado por Cássia Lopes (2012, pp, 26-40). Ambos os textos têm capítulos com títulos quase homônimos: “Zelberto

meu caminho para casa, de Blind Faith, demonstra a sintonia dos tropicalistas com os acontecimentos culturais do mundo da sua época, especialmente a contracultura.

³⁵ Vide depoimento no Programa Sem Censura. TV Cultura. Exibido em de 09.0de maio de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KOv3TJVfoIc>. Acesso. 01 de Junho de 2016.

Zel, uma Caricatura Racista” e “A recaricatura de Zelberto Zel”, respectivamente. Os autores demonstram que houve manifesto preconceito racial. Mas Cássia Lopes, por estar analisando a situação em um tempo mais recente agregou as informações e considerações de Antônio Risério, às suas próprias investigações e conclusões e a fatos recentes de cunho racista envolvendo Gilberto Gil. (Por isso o título tem o prefixo ‘re’ antecedendo a palavra “caricatura”, utilizada por Risério).

Compete, portanto, antes de se fazer considerações sobre a “brincadeira” de Chico Anysio, narrar as outras situações abordadas por Cássia Lopes. Nelas, o racismo se deu de forma indireta: Quando Gilberto Gil ocupou o posto de Ministro da Cultura, uma carta escrita por um delegado da Polícia Federal endereçada a ele se tornou pública primeiramente no domingo de carnaval de 2005, no caderno *Ilustrada* do jornal *Folha de São Paulo*, e quase imediatamente circulou na internet com insinuações de que seria incompetente para ocupar o posto e que não sabia se expressar nem oralmente nem por escrito. Trata-se de uma afronta com motivações talvez políticas, mas que de certa forma, refazia o percurso da caricatura Zelberto Zel (LOPES, 2012).

Em outro momento, o filme do diretor Roberto Berlinder, do ano de 2001 (quando Gilberto Gil ainda não era Ministro) foi debatido no jornal *Folha de São Paulo* no dia 13 de agosto de 2006 (portanto, quando ele já era Ministro). Esse filme com o modo tomado como prolixo de Gilberto Gil, que demora sessenta minutos entre balbucios e interjeições monossilábica no final dizer: “A música é afinação da interioridade”. A publicação da matéria da *Folha de São Paulo* tinha como título “Vídeo com Gilberto Gil Causa Barulho” e, trazia uma discussão sobre os debates acerca do filme quando ele foi lançado na internet. O próprio diretor do filme, voluntariamente enviou uma carta de explicação ao jornal informando que na época da produção a sua intenção era de brincar com Gilberto Gil, então seu amigo (LOPES, 2012, pp. 69-70).

Acrescenta-se como uma dessas situações o veto dado por Waldir Pires à candidatura de Gilberto Gil à Prefeito da cidade de Salvador pelo PMDB (RENNÓ, 2000). Pois se entende que também naquele evento houve manifesta situação de preconceito racial.

Demonstrados os fatos é preciso que sejam analisados. Mais uma vez, Orlandi (2011) será a base teórica dessa análise, a saber, que ela deve ser coerente com a análise das experiências racistas (ou da ausência delas) que o compositor teve na infância. De acordo com a autora, o silêncio se opera como forma de censura e diz respeito àquilo que não pode ser dito em certas circunstâncias dadas (ORLANDI, 2011). Mas ela também diz que a linguagem é uma conjunção criada pelo homem para domesticar a significação (ORLANDI,

2011, p. 32). Ou seja, o silêncio é fundante, é ele quem prepara as o discurso dos sujeitos, uma vez que “todos os processos de significações traz uma relação necessária ao silêncio” (ORLANDI, 2011, pp. 53). Já foi posto, entretanto, que através da *política de silêncio* o sujeito seleciona o que vai falar como meio de deixar de dizer aquilo que os “outros” não querem que sejam ditas. Ao que chamamos de “outros”, autora dá um claro exemplo: a *censura*, que é nada mais que a “interdição do dizer”. Existem várias formas de censura, visto que linguagem é poder e que através da interdição do dizer se pode selecionar quais os sujeitos podem ou não falar sobre certas coisas. E que lugares de fala (instituições, classes sociais, etnias, etc.) são legítimas junto aos detentores do poder (midiático, do Estado nacional, no mundo acadêmico etc) para serem ouvidas ou descartadas/silenciadas (ORLANDI, 2011).

No primeiro caso vivenciado por Gilberto Gil na ocasião da caricatura *Zelberto Zel* e no último, (o veto de Waldir) tem-se uma manifesta “interdição do dizer”, como num pacto celebrado não escrito, mas convenicionado pela ideologia afim por Waldir Pires e Chico Anysio. Gilberto Gil está silenciado em expressar a sua vontade de candidatar-se a prefeito de Salvador, pois não corresponde ao ideal do político branco e com posses sérias e com a formalidade heteronormativa que a candidatura ao cargo exige. Mas este mesmo Gilberto Gil foi a luta e se impôs nos meios midiáticos como uma alternativa sólida ao cargo, empenhando uma discursividade, claro e distinto, como exige a objetividade do mundo racionalizado que Orlandi (2011) também analisou. Às questões da negritude, ele respondeu em entrevistas aos jornais escritos e televisivos com propostas claras e aceitáveis (GIL; RISÉRIO, 1988) fugindo do estereótipo do negro “puxador de carro alegórico”, mas também impondo a si mesmo o silêncio necessário para não cair no extremo do político militante de uma causa única.

O contrafogo a aceitável pré-candidatura de Gilberto Gil foi acionado no programa Chico Anysio Show, com a caricatura *Zelberto Zel*. O personagem com os gestos delicados e demorados e a fala prolixas com terminologias nas palavras “enfim” e “talvez” é apresentado como uma espécie de novo *Painho* (Personagem Pai de Santo negro e gay, do mesmo programa). Toma-se emprestado o fato do artista Gilberto Gil vestir indumentárias afro e/ou tropicalistas e ter uma *performance* que alude a certa androginia nos palcos, para utiliza-lo como propaganda contra o político Gilberto Gil. Noutras palavras, desloca a posição do sujeito de maneira artificial apenas para deslegitima-lo naquele lugar em que ele pretende dizer. Mas principalmente, como observou Risério trata-se de um racismo escancarado, pois faz chacota com os traços físicos do parodiado:

a caricatura de Gil está montada basicamente em quatro linhas: 1) no estereótipo racista do preto boçal e/ ou do mulato pernóstico, de fala ‘difícil’, rebarbativa; 2) na exploração do estigma homossexual (ênfase no brinco, os trejeitos, a fala melíflua — o personagem é também um novo ‘painho’, o pai-de-santo gay); 3) no desprezo olímpico pelo voto e pela disputa eleitoral(...); 4) no estigma de artista irresponsável, delirante, doidivanas. Em suma, Gil é decodificado, via paródia, como um mulato boçal, elitista, leviano e aviadado (GIL; RISÉRIO, 1988).

Chico Anysio, com o seu personagem quis tirar o lugar de fala Gilberto Gilberto. Ele restitui a ideologia de que o sujeito, por sua condição de negro, não pode narrar sobre si mesmo. É importante salientar que com essa atitude, a caricatura *Zelberto Zel* não apenas atacava ao parodiado, mas também buscava impedir que a população negra narrasse sobre si mesma, se colocasse no lugar de fala, pois historicamente, quem falava sobre do negro era o racismo.

Nesse sentido, é salutar que se reporte as narrativas de Marco Aurélio Luz (2000) que demonstrou que quem primeiramente tomou o negro brasileiro como objeto de estudo interessante a formação de um Estado nacional, foi a Igreja Católica e que se seguiu a esse controle do lugar de fala, os inúmeros discursos racistas ao longo no tempo dos adeptos da *Escola de Recife*, de Gilberto Freyre e assim por diante.

As teses de Antônio Risério e de Cássia Lopes parecem indicar que Gilberto Gil, de acordo com a ordem racista que Chico Anysio representava, não pôde ser candidato a Prefeito de Salvador, pois através do artifício da paródia o humorista lembrou ao eleitorado que o cantor é negro. E aos negros era, há esse tempo, negado o direito de transitar e expressar nesse lugar. Mas é preciso relativizar tanto essas teses, como as nossas próprias considerações, uma vez que o negro Edivaldo Brito ocupou o cargo de prefeito Salvador entre 1978 e 1979 (PVE, 2016).³⁶ Isso não implica dizer que a caricatura Chico Anysio e o veto de Waldir Pires não foram motivadas por políticas silenciadoras que se valeram do racismo. Pois esse silenciamento funcionou e, segundo o próprio Gilberto Gil, o estereótipo de negro (e com jeito de homossexual) foi um elemento impeditivo à sua candidatura (GIL; RISÉRIO, 1988).

Amais famosa forma de “resposta” de Gilberto Gil sobre esse fato ficou conhecida na canção *Pode Waldyr*, na qual se diz:

(...)Pra prefeito, não/ Pra prefeito, não/ E pra vereador:/ Pode, Waldir? Pode, Waldir? Pode, Waldir?/ Prefeito ainda não pode porque é cargo de chefia/ E na cidade da Bahia/ Chefe!, chefe tem que ser dos tais/ Senhores professores, magistrados/ Abastados, ilustrados, delegados/ Ou apenas senhores feudais/ Para um poeta ainda é cedo, ele tem medo/ Que o poeta venha pôr mais

³⁶ Embora não tenha sido eleito. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Edvaldo_Pereira_de_Brito

lenha/ Na fogueira de são João/ Se é poeta, veta!/ Se é poeta, corta!/ Se é poeta, fora!/ Se é poeta, nunca!/ Se é poeta, não!(...) (Rennó, 2000, p.326)

Embora essa canção já tenha sido analisada em alguns momentos, tratada como uma canção panfletária, o compositor preferiu não se subjetivar como vítima do racismo, mas optar por uma segunda saída: o veto de Waldir Pires á sua candidatura teria sido porque ele foi interpretado como um “poeta”, pertencente a classe artística, a qual não pode ocupar o lugar da classe política. Mas se fosse permitida a troca das frases: “se é **poeta**, veta!/ Se é **poeta**, corta!/ Se é **poeta**, fora!/ Se é poeta, nunca!/ Se é **poeta**, não!” por: “se é **negro**, veta!/ Se é **negro**, corta!/ Se é **negro**, fora!/ Se é **negro**, nunca!/ Se é **negro**, não!(...)” o ritmo da música continuaria o mesmo e a coerência (do ponto de vista gramatical) faria também sentido com os versos seguintes: “Prefeito ainda não pode porque é cargo de chefia/ E na cidade da Bahia/ Chefe!, chefe tem que ser dos tais/ Senhores professores, magistrados/ Abastados, ilustrados, delegados/ Ou apenas senhores feudais” (RENNÓ, 2000).

Quanto ao caso envolvendo a carta que questionava a competência de Gilberto Gil e a matéria do jornal *Folha de São Paulo* sobre a suposta polêmica do filme sobre a sua também suposta prolixidade, é preciso, antes de tudo, considerar que nessas situações também se verificam a tentativa da operação silenciadora sobre Gilberto Gil. A retomada de um vídeo do ano de 2001, no contexto de cinco anos seguintes quando Gilberto Gil ocupava o cargo de Ministro soma-se a uma carta que compara o então Presidente Luiz Inácio Lula da Silva e o então Presidente da Câmara dos Deputados Federais, Severino Cavalcanti e Gilberto Gil como uma “santíssima trindade da ignorância”. Ambas as atitudes tinham como função deslegitimar o Gilberto Gil como um intelectual e político competente. Acrescenta-se que nesse caso, o embate já não é apenas contra o *sujeito*, mas também contra o projeto político que ele havia aceitado fazer parte ao ser Ministro do Governo Lula, o qual caracterizou por pautas ditas de “esquerda” e que em certa medida contemplava políticas sociais para a população mais pobre do país. Mas há de se lembrar de um fator mais determinante para essa tentativa de desqualificação de Gilberto Gil, Lula e Severino Cavalcanti: os três são nordestinos. Há aí um flagrante uso do racismo e preconceito regional para desqualificação dos sujeitos.

As manifestações racistas sofridas por Gilberto Gil ao longo da sua vida foram pontuais e não conseguiram abala-lo e/ou impedir que levasse em frente os seus inúmeros projetos de compositor, intérprete, político e mais recentemente como escritor. A sua condição privilegiada de classe, pareceram prevalecer como um lugar de ancoragem de memória capaz de superar essas manifestações e se impor como senhor do seu próprio destino.

E ao que parecem as manifestações racistas sofridas também não foram decisivas para que o autor tomasse partido pela causa das identidades negras. É mais coerente afirmar que esse partido foi tomado na medida em que ele se constituía tanto como sujeito, quanto se inseria como um dos inventores da tradição brasileira. Se a música de Dorival Caymmi e Jorge Ben Ihe influenciaram tanto no plano musical quanto na sua postura política frente à negritude, os projetos de fazer parte da nova tradição musical brasileira parece que foi decisiva.

Neste subtítulo de capítulo, foi proposto que se ensejassem algumas discussões sobre três fatos: o que levou a esse aprofundamento do diálogo de Gilberto Gil com as memórias e identidades da população afro-brasileira; porque ele teria “se demorado” a tomar esse partido; porque a escolha de se evocar uma de certa identidade – e não outra – é algo deliberado por uma ideologia que permeia toda construção dos sujeitos. A breve análise da trajetória do artista demarca certas respostas para as proposições, ainda que não conclusivas. Em primeiro lugar, é bastante provável que a sua tomada de partido pela causa da negritude se deu na medida em que ele expandiu seus horizontes como artista e intelectual e foi compreendendo de forma madura o papel negativo do racismo na sociedade brasileira. A sua suposta “demora” em tomar esse partido, tem haver com a sua formação na infância, que fora alheia às questões da negritude. Finalmente, a estratégia de evocar a identidade sertaneja, pode relacionar-se com a compreensão de que embora a causa da negritude fosse importante, nos primeiros anos da sua vida de artista, Gilberto Gil estivesse bastante influenciado pela própria ideologia da necessidade de uma identidade nacional que contemplasse a todos e, ao mesmo tempo, a ideologia da esquerda brasileira, que viam no sertanejo a imagem de um campesinato revolucionário.

3.2 QUALQUER PESSOA SOA – A IDENTIDADE EM GILBERTO GIL

A questão da negritude no Brasil e no mundo é um tema bastante explorado, embora haja inúmeras lacunas na discussão sobre os processos de escravidão negra nas Américas e os impactos da escravidão nas vidas dos afrodescendentes. Da mesma forma, existem estudos que demonstram como a música dos negros tem sido utilizada na construção das identidades do Brasil, como os trabalhos *Os Sons dos Negros no Brasil* (2008) e *As festas no Brasil Colonial* (2000) de José Ramos Tinhorão. Mas ainda poucas são as publicações que buscam demonstrar como a música brasileira tem também servido para denunciar a diáspora negra, a expropriação do continente africano, a escravidão, e a situação socioeconômica de penúria

que vive a maioria dos legatários da escravidão e do colonialismo, como é o caso de parte dos trabalhos de Kywza Fideles dos Santos (2014) e da própria Cássia Lopes (2012).

Para se entender melhor o papel da música de Gilberto Gil como forma de militância pela negritude é salutar que se faça uma síntese da história do racismo no Brasil, partindo de um período histórico anterior a escravidão.

Em primeiro lugar é necessário compreender o processo de escravidão ocorrido no Brasil entre os séculos XVI e XIX foi, dentre outras coisas, ao mesmo tempo uma convergência e um choque de memórias entre os europeus invasores e os africanos (SOUZA, 2009, p.91). Foi uma convergência porque a escravidão era uma prática comum entre muitas comunidades africanas, assim como foi nos demais continentes em tempos históricos distintos.³⁷ Europa, África e América possuíam imaginários díspares, mas que pelo menos em um aspecto se completaram: quando da conquista no imaginário de certas culturas pré-colombianas através das profecias dos seus sacerdotes antevia-se o fim do seu mundo. Enquanto no imaginário europeu, a América descoberta foi tomada como o Éden, o jardim da inocência perdida (SOUZA, 2009).

Porém, foi muito mais choque porque assim que se iniciou a sociedade colonial e principalmente a escravidão de índios e negros, tem-se um apagamento de memórias operado diretamente por meio do extermínio de povos, sobretudo os indígenas.

Tem-se também um sistemático silenciamento de memórias e desconstruções de identidades no continente africano que se deu de forma tão aprofundada que em muitos casos acabou por ser também um silenciamento definitivo, ou seja, apagamento.

É importante para essa reflexão o fato de que a maioria dos povos escravizados pelos portugueses, espanhóis, ingleses e franceses trazidos da África para a América não possuíam a cultura da escrita. Estudos no âmbito da História, feitos por de Paul Thompson (2002) e de Jacques Le Goff (1990) demonstraram que nas sociedades ágrafas a memória tem o papel muito mais complexo do que nas sociedades de tradição escrita. A forma de se apreender a história da sua coletividade, seus costumes e suas culturas de forma oral, através do uso de cantos e/ou ritmos que pontuam as frases e permite que a memorização se dê com maior eficiência.

³⁷ A argumentação de que a escravidão na África era uma prática anterior a chegada dos europeus, não deve ser tomada como justificativa ideológica da escravidão moderna. Deve-se ter em vista que a dinâmica da escravidão ocorrida naquele continente antes da instituição do tráfico de escravos pelos árabes e, depois pelos europeus é totalmente distinta da escravidão primitiva. Esta não toma, por exemplo, a escravidão como uma finalidade e um Modo de Produção. Por outro lado, o silenciamento sobre a escravidão na África anterior ao tráfico, corresponderia a um tipo de má fé do historiador, uma vez que esse fato histórico indubitavelmente ocorreu.

Dessa forma, na medida em que a pessoa escravizada era trasladada do seu meio de convívio e obrigado a se separar dos seus parentes mais velhos ou os sábios guardiões das memórias, eles estavam tendo as suas memórias silenciadas. A escravização, portanto impôs como uma marca sobre cada *pessoa*, escravizada.

Como são as memórias que constituem uma identidade, as suas identidades foram desconfiguradas pelo processo da escravidão.

Esse silenciamento se intensificou na medida em que os escravizados passavam a gerar uma prole, e nessa condição foram forçados a se sujeitar à ideologia e às cultura dos escravocratas. Língua, religião, cultura etc. (LUZ, 2000)

Sabe-se que as resistências ocorreram e que aquilo que foi chamado de *sincronismo religioso* é na verdade um processo dialético entre a memória da sua religiosidade e filosofia que o escravizado teimava em preservar e a memória que o catolicismo colonial tentava impor. (LUZ, 2000)

O candomblé inexistia na África. Mas elementos de várias identidades religiosas estão presentes no candomblé. Essa religião pode ser lida como uma síntese de uma larga produção simbólica dos povos africanos (muitos dos quais dizimados nos processos de colonialismo e do neocolonialismo) a partir de uma condição identitária constituída historicamente no Brasil.

Diante disso, novamente há de recorrer às concepções de Halbwachs (1990). Ele diz que mesmo as lembranças simuladas, ancoram suas referências no grupo. Trata-se do fenômeno de expansão da nossa percepção de passado. Ele ocorre quando compartilhamos lembranças de outros indivíduos que tenham pontos convergentes com as lembranças das nossas vidas, de tal forma que aquelas “lembranças dos outros” se tornam também nossas. Porém inexistem lembranças que sejam “imaginação pura e simples” A imaginação é resultante de memórias aprendidas pelo sujeito. Da mesma forma não se pode falar que existe uma representação histórica que persista fora do sujeito (HALBWACHS. 1990). Por isso, o candomblé como uma tradição que deve ser analisada como uma memória social que em muitos momentos revive a “memória dos outros”, quando ele faz os seus praticantes recordarem certas lembranças ancestrais. Temos então nessa tradição uma das formas de resistências ao silenciamento de memórias imposto no processo de escravidão.

A ordem jurídica durante e após a escravidão na América também se constituiu em formas de silenciamento das memórias dos povos negros e afrodescendente. O historiador norte-americano Thomas Skidmore (2001), em estudos comparativos entre o Brasil e os

Estados Unidos demonstrou que esses países utilizaram estratégias diferentes nas leis de cunho racista, mas de certa forma chegaram a resultados parecidos.

Nos Estados Unidos, a escravidão negra foi acompanhada da alfabetização dos escravos afim de que esses, uma vez convertidos ao protestantismo, pudessem ler a bíblia por si mesmos e não frequentassem as igrejas dos brancos. Os instrumentos de percussão foram proibidos já que para os brancos eles evocavam a feitiçaria negra. Instituições paralelas às dos brancos foram criadas após a escravidão no mesmo intuito de segregar negros e brancos. Por outro lado, os Estados Unidos primaram por uma Constituição birracial que proibia o casamento entre brancos e negros e também que os negros frequentassem locais públicos destinados a brancos (SKIDMORE, 2001, pp.101-130). Fato é que nas colônias os filhos dos mestiços, ao menos que fossem suficientemente claros para serem considerados brancos, eram relegados à categoria social de não-brancos tinham direitos civis limitados.

No Brasil, historicamente a mestiçagem sempre existiu. (Aliás, Gilberto Freyre (1990) diz que mesmo antes da colonização portuguesa, havia intenso intercâmbio e relações entre estes e os povos africanos, o que fez com que a mestiçagem fosse algo comum entre os portugueses (FREYRE, 1990, p. 45).) Thomas Skidmore (1998) demonstrou que a mistura de raças no Brasil colonial foi intensa, porque, dentre outros motivos, na colônia portuguesa não se verificou uma ordem jurídica que primasse por uma concepção bi-racial de sociedade, como no caso das colônias da América do Norte. Porém, o autor denuncia que a relação que gerou a mestiçagem no Brasil não quer dizer que a situação dos negros e afrodescendentes brasileiros fosse melhores que nos Estados Unidos. O que se verificou com a mestiçagem no Brasil foi uma divisão de classes, na qual a tez, a cor da pele quase sempre determina em que parte da pirâmide social se encontra o sujeito, ou seja, quanto mais claro, mais prestígio e numa classe social mais elevada ele se situa (SKIDMORE, 1998).

Ainda de acordo com o historiador brasilianista, foi se baseado no fato histórico da comum mestiçagem no país, que se criou o mito de que no Brasil não há racismo. Mas o mesmo autor refuta essa ideia, demonstrando que quando o Estado brasileiro pretendeu forjar uma identidade nacional na década de 1930, o racismo era uma ideologia presente e posta em prática em forma de discurso intelectual (SKIDIMORE, 2001) e científico. Tal constatação do historiador encontra reverberação em autores que se debruçaram sobre a história jurídica do Brasil apontando que o direito pátrio quase sempre primou pela ideologia da segregação racial e do branqueamento. Paulo Eduardo Cabral (2016) apresentou a Constituição Imperial de 1824 como genealogia de uma ordem jurídica racista no Brasil. Eunice Aparecida de Jesus Prudente (1989) esquadrinhou o ordenamento jurídico brasileiro ao longo da sua história e

referente à população negra faz-se chegar a conclusão daquilo que é lugar comum: afirmar que o resultado da escravidão no Brasil foi o legado de penúria social para os pretos e os afrodescendentes, com a atuação direta do Estado para que isso ocorresse.

O resultado da escravidão negra no Brasil, associado a uma política de Estado ora omissa, ora ostensivamente racista contribui para resultados negativos do ponto de vista econômico para negros e afrodescendentes: Quando do Censo de 1991 os negros correspondiam a 44% da população, mas continuava a ocupar aproximadamente 1% dos cargos importantes na sociedade. Em 1994, segundo dados do IPEA, a expectativa de vida das pessoas brancas e pobres era de 59,5 contra 58,9 dos negros e pobres. Entre os ricos, os brancos tinham expectativa de 70,4 e os negros, 63,7. Como os negros são maioria entre os pobres, a diferença entre brancos ricos e negros pobres é de quase 15 anos de expectativa de vida (GUIMARÃES, 2002).

Falando do ponto de vista sociológico, Paula Pradini (2013) informa que para o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, o termo negro é um gênero que se divide nos tipos preto (de pele escura) e pardo (de pele mais clara) (PRADINI, 2013, p. 20). Essa categorização também é insuficiente, uma vez que numa mesma comunidade afetiva poder-se-ia existir pretos que se reconhecem como pardos e pardos que se reconhecem como pretos.

Não obstante, o reconhecimento de si mesmo é uma das grandes questões da negritude no Brasil. E foi justamente pensando sobre a dificuldade de que muitos negros brasileiros têm de assumir a sua negritude que neste texto a expressão “negro” busca açambarcar todo aquele que se declare como tal e, principalmente, aquele que de alguma forma sofre algum tipo de cerceamento dos direitos por conta da sua condição de afrodescendente, ainda que ignore isso.

Por outro lado, a ciência histórica demonstra também que inúmeras foram as lutas dos negros face às políticas racistas e segregacionistas do Estado. Às vezes através da negociação como forma, e em outras através do confronto direto (REIS & SILVA, 1989).

Na história do século XX, quando o Brasil situava-se como país independente e não mais escravocrata, em oposição a essa negação de identidade se levantaram os movimentos negros brasileiros, como a Frente Negra de 1933, o Partido do Movimento Negro, dentre outros. Mas o mundo da cultura também não se silenciou em denunciar as políticas racialistas do Estado e propor saídas para as condições desfavoráveis que os negros brasileiros se encontravam (GUIMARÃES, 2002).

Nesse sentido, é bastante exemplar a criação do Teatro Negro por Abdias Nascimento (GUIMARÃES, 2002, p. 99), Mas também é necessário dizer que a música popular não foi omissa a essa questão. Pixinguinha, o preto considerado por muito tempo o “pai da música popular brasileira” cantava na década de 1940 a canção *Batuque na Cozinha*, (2014) cuja letra continha forte crítica ao modo como a sociedade branca tratava os negros. Dorival Caymmi, embora fizesse uma música ao gosto das classes letradas e de comum acordo com a visão oficial do Estado nacional, jamais fez música panfletária ou de propaganda direta do Estado. Contudo, em muitas de suas canções, dentre as quais *Oração Para Mãe Menininha do Gantois* e *É Doce Morrer no Mar* há referência à cultura negra na especificidade da religiosidade do candomblé.

Acerca dessa questão Kiwza Fideles dos Santos (2015) observa que

desde as primeiras gravações de samba, é possível identificar músicas que acionam o repertório do candomblé e da umbanda, os orixás, caboclos, feitiços, os pontos de macumba, e a elas ligadas nomes importantes da história da música popular como Pixinguinha, Donga, Sinhô, João da Baiana, Amor (Getúlio Marinho da Silva). Por exemplo, as composições de Amor e Mano Elói (Elói Antero Dias), “Ponto de Exu” e “Ponto de Ogum” (1930), pontos de macumba gravados em parceria com Conjunto Africano, na Odeon (SANTOS. 2014.p. 61).

Gilberto Gil, portanto, não foi o primeiro músico brasileiro a evocar as memórias e identidades negras no Brasil. Contudo, foi artista do Brasil que conseguiu maior reconhecimento internacional ao fazê-lo.

Mesmo antes do seu contato direto com o candomblé, a sua produção musical, que aborda inúmeros temas (por exemplo, a temática nordestina, as canções de amor, canções que se aproximam do primor da língua e se aproxima da poesia, as questões existenciais do homem, os temas da filosofia, tempo, Deus etc.) tem sido um dos pontos altos da MPB como porta voz da cultura negra. Caetano Veloso (2012), disse que nos processos de construção do projeto tropicalistas era Gilberto Gil quem mais se preocupava em colocar a questão da negritude como uma temática, o negro como parte das identidades do Brasil.

Kywza Fideles dos Santos (2014), em sua tese de doutorado, aponta os cantores/compositores Martinho da Vila, Clara Nunes e Gilberto Gil, como os principais interlocutores das questões da negritude no Brasil. Para ela, do movimento tropicalista até atualmente, o artista baiano “degustou a antropofagia de forma iconoclasta, principalmente, se pensarmos o seu repertório tanto ligado às tradições afro-religiosas como sua conexão com a cultura negra transatlântica” (SANTOS, 2014, p.146).

Ela traça a trajetória histórica das lutas dos negros contra o racismo no âmbito do mundo do pensamento durante o século XX e demonstra também que as lutas pelas memórias das identidades negras desde o seu início teve nos cantores/compositores militantes vozes que denunciaram a situação reversa que viveu e vive a população afrodescendente por conta do racismo, da segregação social e da violência imposta contra os negros pela polícia do Estado. Entre esses artistas militantes se podem citar os jazzistas norte-americanos com ênfase em Miles Davis e Nina Simone, os autores do *reggae* jamaicano, dentre os quais Bob Marley e Jimmy Clyff, o *afro beat* de Fela Kuti na Nigéria e o próprio Gilberto Gil. É sempre válido ressaltar que os artistas negros engajados não lutaram ou lutam apenas pela questão da negritude, mas quase sempre suas lutas antirracistas são convergentes com outros combates como as lutas contra o neo-colonialismo (No caso da África principalmente) e contra as ditaduras ou o autoritarismo de Estado que frequentemente se coloca acima dos interesses das suas sociedades, inclusive acima dos interesses da parte branca da sua população.

Para analisar a temática na negritude na obra de Gilberto Gil, autora diz que ela divide-se em três eixos temáticos:

a africanidade celebrativa tanto mitológica quanto histórica, [...] a mestiçagem, que em alguns momentos pode aparecer como valorização da cultura afro-brasileira, em outros como vetor de negritude, enquanto discurso de afirmação e negação de branquitude ou crítica ao branqueamento; e os diálogos com a negritude *pop* moderna transnacional, que estão dispostos nos novos *espaços de negritude*, onde classe e raça determinam modos de pertença, é também a partir desses diálogos que se compartilha o orgulho negro, tanto no que diz respeito à afirmação através da beleza e da cultura negra (SANTOS, 2014, p.154).

Essa divisão em eixos temáticos é relevante, na medida em que sistematiza e ordena a obra de Gilberto Gil como suportes de muitas memórias constituintes das identidades negras do Brasil e do mundo. Porém, a autora ainda destaca algumas canções principais de cada eixo temático do artista, não se ocupa a analisar todas as letras. De forma que no tópico seguinte, buscar-se-á dialogar com a autora, ampliando as análises que ela faz das letras das canções de Gilberto Gil, ainda que necessariamente não se tome a sua divisão em eixos temáticos como forma de sistematizar a obra de Gil.

Uma abordagem das memórias abordadas nas canções que versam direta e indiretamente sobre a negritude são pertinente ao menos por dois motivos: Preliminarmente a militância no sentido de se fazer ouvir as vozes das memórias subterrâneas e das memórias dos negros. Em segundo lugar, e não menos importante, a própria consciência da negritude que ela é capaz de gerar em certos indivíduos negros, cuja consciência de sua negritude enquanto identidade ainda não foi tomada.

4 MEMÓRIAS DA NEGRITUDE NAS CANÇÕES DE GILBERTO GIL

4.1 É TANTA COISA PRA GENTE SABER³⁸: TRADIÇÃO VERSUS SILENCIAMENTO

Já foi posto neste texto o sentido de identidade como sendo um fenômeno constituído a partir da memória. A memória, por sua vez, se constitui no tempo e no espaço (HALBWACHS, 1999). Mas justamente por essa condição da memória há de se perguntar se a identidade negra está presente no Brasil em todos os espaços em que negros e mestiços ocupam e de alguma forma manifestam os seus costumes peculiares ou se pode falar em identidade negra apenas em lugares específicos.

É necessário que se parta do geral para o particular para que se clarifique a questão proposta. A identidade nacional brasileira tendo o elemento negro como um dos seus principais constituintes é um fato historicamente já demonstrado. A historiografia dessa nação, mesmo em sua genealogia visivelmente racalista, não silenciou sobre a presença do negro na sociedade brasileira. O que se fez num primeiro momento foi minimizar a sua importância, ou tomá-la como algo negativo, ao ponto de se criar todo um discurso jurídico medicinal com a finalidade de se desenvolver políticas de branqueamento da população brasileira (SCHWARCZ, 2002). Em um segundo momento, com uma interpretação culturalista da sociedade, feita por Gilberto Freyre, a mestiçagem foi saudada como algo positivo e original. Outros pensadores, influenciados por Freyre, desenvolveram semelhantes discursos que aparentemente interpretavam como uma positividade no fato de o país ter em sua população um grande contingente de negros (GUIMARÃES, 2002).

Porém, essa interpretação culturalista não inaugurou uma isonomia, nem mesmo nos planos dos discursos sociológico e jurídico, entre negros e brancos no Brasil. É bem verdade que se tratou de um grande avanço em relação à ideologia racista que permeava o pensamento brasileiro, desde as recomendações de Friedrich Von Martius (1999) quando redigiu *Como se Deve Escrever a História do Brasil*. Mas há de se salientar que a perspectiva da concepção freyriana de sociedade brasileira tem como argumento a manutenção da histórica hierarquia racial no bojo dessa sociedade que por ordem de importância tem-se: o branco, o índio e o negro. O negro é “redimido” a partir da mestiçagem, que para o autor foi um processo muito natural, uma vez que ele atenua as vilezas da sociedade escravocrata e colonial (FREYRE, 1985; GUIMARÃES, 2002). Com isso, ao minimizar as asperezas da escravidão, a

³⁸ Referência música *Preciso Aprender a Só Ser*. Primeira Faixa do disco *Gil Luminoso*. Ano 1999. Gravadora DRG.

historiografia nascente a partir da interpretação de Freyre operava como uma forma de silenciamento não apenas sobre as memórias dos negros antes das viagens transatlânticas, mas também das memórias do nascimento do racismo brasileiro e da subjugação do negro. (LUZ, 2000).

Desde então, o negro tornou-se parte da identidade do Brasil. Desde a virada culturalista a memória nacional brasileira contempla essa etnia como um dos seus elementos constituintes. Ressalva-se que as visões dos historiadores e demais pensadores acerca das questões referentes aos negros foram mudando ao longo do tempo, ou seja, o pensamento culturalista sobre o tema não deve ser entendido como único, mas como ponto de partida.

Fato é que a partir dessa inclusão do negro como parte da identidade nacional tem-se uma conclusão prévia acerca do que foi interrogado. Se a identidade nacional contempla a memória dos povos negros do Brasil, por conseguinte em todos os espaços ocupados pelos negros em território brasileiro se verifica a manifestação da identidade negra.

Contudo, é necessário que novamente se recorra às considerações de pensadores como Jelin (20020), Pollak (1989) e mesmo Ernest Renan (1999) para os quais a identidade de uma nação não é algo natural – não é uma constituição espontânea com base em memórias vivenciadas, mas uma construção deliberada. A operação silêncio/lembança é de forma eficiente construída para que as memórias de cada componente que faz parte da nação sejam escolhidas ou preteridas da maneira correta.

A essa concepção acrescenta-se o que Carlo Rovelli (2013) refletiu: sempre que uma nação celebra a sua identidade fechando sobre si mesmo, ela também celebra a estupidez e a ignorância.³⁹

Situando a concepção desse texto numa perspectiva semelhante à de Rovelli, é preciso que se ratifique que o conceito de identidade negra aqui referida deve ser compreendida como identidade constituída através de uma relação histórica de trocas de informações e compartilhamentos de memórias de diversos povos quando o continente africano ainda não tinha sequer esse nome, passando inclusive pelos processos históricos de trocas existentes entre os povos do Sul com os do Norte e pelas próprias relações entre africanos e europeus e asiáticos, quando as principais civilizações do mundo situavam-se no Crescente Fértil (LUZ, 2000, pp. 130-194; LOPES, pp.13-28).

³⁹ Carlo Rovelli (2013) escreveu uma biografia do célebre filósofo e matemático Tales de Mileto e demonstrou que a situação histórico-espacial do seu local de origem foi um dos elementos determinantes para a produção das suas reflexões e postulados. Localizada na região da Jônia, no século VI a.C. Mileto era um grande centro de trocas de culturas e informações: Por isso, que Rovelli afirma que as nações evoluem suas técnicas e pesquisas científicas a partir dos contatos umas com as outras e que o isolamento de uma nação tende a deixá-la estagnado.

Seguem-se a esses processos a própria presença moura na Península Ibérica (FREYRE, 1980); e quando da escravidão no Brasil a dialética operada por esse processo também é elemento constituinte de uma “nova” identidade. Isso, não apenas pelo fato da mestiçagem, mas porque a economia de trocas de informações (e de memórias) prosseguiu entre negros, brancos e índios. Em outras palavras não se quer deixar entendido que identidade negra pretenda se legitimar da forma que se legitima a identidade do Estado nacional. Pois, a identidade negra é fruto legítimo de constituições de memórias de vários povos –inclusive não negros – auferidas ao longo da história. (MUNANGA, 1999) Sua narrativa pertence ao campo da memória e, os militantes desejam e tem feito que ela também pertença ao campo da História. (MACEDO, 2011) A memória nacional, por sua vez forja uma narrativa que lhe interessa. Essa narrativa pertence ao campo da História-memória (Medeiros 2015) e celebra a identidade nacional como instituição apaziguadora, quando na verdade é silenciadora.

Aliás, Halbwachs (1990) foi pioneiro afirmar que memória social e a memória histórica⁴⁰ se opõem. A argumentação que ele utiliza para explicar essa oposição é que ao nascer, nos inserimos em um contexto social em andamento, acontecimentos históricos relevantes, que de deram contorno ao tipo de sociedade na qual viveremos a partir de então, já ocorreram. O acesso a esses acontecimentos históricos, a essas constituições de memória, não podem ocorrer pela lembrança – através da intuição sensível – posto que o indivíduo não o vivenciou. De sorte que o acesso a elas se dá através da leitura de livros, a conversa com os nossos pais ou parentes mais velhos, etc. Essas memórias constituem-se como *memória histórica*, a qual é o elemento essencial da “memória da nação”, ou seja, daquilo aqui se tem chamado de História-memória, mas o autor chamava apenas de História. A memória histórica, portanto, se acessa através da *memória dos outros*, enquanto memória a coletiva é acessada em todo tempo de existência do sujeito na sua interação com a coletividade da qual ele faz parte (HALBWACHS, 1990).

Necessário que se debruce mais uma vez na História, munido de uma teoria, para demonstrar como se operaram certas formas de silenciamento dos povos negros e, como isso afetou a identidade negra, que ora se evoca. Segundo Marco Aurélio Luz (2000) à medida que os Estados e empreendedores europeus – portugueses e espanhóis, primeiramente. Seguidos pelos franceses ingleses e outros – precisaram dinamizar as suas produções dada a urgência do capitalismo nascente no século XV, havia necessidade de mão de obra que dispensasse

⁴⁰ Halbwachs escreveu sobre isso na França do século XIX, quando era dominante a concepção positivista de História. Por isso, interpretou que toda a História era comprometida com a legitimação do Estado nacional.

altos gastos econômicos na produção. A escravidão dos africanos tornou-se então uma alternativa muito vantajosa, já que os escravizados foram incorporados ao sistema capitalista não como trabalhadores, mas como mercadorias, com valor de uso e de troca, e como parte das forças produtivas nas colônias. Os Estados europeus dessa forma aproveitaram o sistema de escravidão que já existia na África como uma instituição remota à antiguidade e a invasão árabe do século VII. Esse tipo de escravidão, entretanto se diferencia das anteriores pela sua peculiaridade de se poder utilizar o fenótipo do sujeito como elemento determinante da sua condição de escravizado. A cor da pele negra se tornou um condicionamento social, definindo quais sujeitos poderia ser livres para transitarem em certos espaços e serem portadores de direitos inerentes à pessoa.

Assim, os europeus no contexto da escravidão utilizaram a cor da pele de negros e índios como forma de controle social. Eles descobriram na mestiçagem um mecanismo sofisticado de hierarquização social e de dominação (REIS & SILVA, 1989). O avanço das nações empreendedoras do capitalismo sobre os reinos que tiveram seus territórios transformados em colônias, para exploração não só da mão de obra escrava, mas para busca de matérias primas, inaugurou um tipo novo de imperialismo. Nesse contexto histórico, a ideologia da supremacia de uma nação sobre outra foi associado à ideologia de uma *raça* sobre outra. De acordo com Kabengele Munanga (1999) o discurso colonialista criou a noção de *raças*.

Os europeus passaram a buscar bases argumentativas para as explorações e genocídios na África e nas colônias americanas nas correntes de pensamento comprometidos com a ideologia da superioridade da etnia branca sobre as demais. Sendo assim, nos séculos XVIII e XIX principalmente, muitos pensadores se arvoraram a desenvolver teorias ditas científicas que deram suporte a legitimação formal ao racismo. Voltaire, por exemplo, defendia que era uma anomalia alguém que fosse concebido como fruto de uma união entre pessoas de raças distintas. Julien de La Matrie, por sua vez, afirmou que as raças nasceram do cruzamento dos brancos com as bestas (animais), de forma que as populações não brancas, por serem híbridas são degeneradas. (MUNANGA, 1999).

Em outro trabalho, Munanga (2015) reitera a noção de raça, forjada pela ideologia branco/europeia, como um conceito que advém das ciências biológicas, portanto, não compatível para a classificação de objeto das ciências humanas.

Etimologicamente, o conceito de raça veio do italiano *razza*, que por sua vez veio do latim, *ratio*, que significa sorte, categoria, espécie. Na história das ciências naturais, o conceito de raça foi primeiramente usado na Zoologia e na Botânica para classificar as espécies animais e vegetais. Foi neste sentido

que o naturalista sueco, Carl Von Linné conhecido em Português como Lineu (1707-1778), o uso para classificar as plantas em 24 raças ou classes, classificação hoje inteiramente abandonada (Munanga, 2015, p.01).

A história do pensamento teve alguns autores contrários ao racismo, mas foram exceções. Para Munanga (1999), os pensadores Buffon e Diderot, por exemplo, se situam nesse agrupamento. Para eles, a variação dos tipos humanos deveria ser saudada como algo positivo e, as diferenças entre as etnias (usava-se o termo “raça”) deveriam ser explicadas com base em aspectos climáticos e culturais.

Contudo, as ciências modernas de um modo geral são fundadas numa perspectiva de justificar a escravidão, principalmente a negra, através do discurso de superioridade racial dos brancos. A resposta a Buffon, por exemplo, não tardou de vir, por meio das considerações de Immanuel Kant, o qual defendia a ideia que “a raça branca era a única raça capaz de fazer novos brancos” e que a mestiçagem cria degradações raciais irreversíveis (MUNANGA, 1999). É válido lembrar que antes de Kant, o racismo já havia encontrado alta elaboração teórica em Hegel para o qual os africanos eram os homens em “estado puro” sem uma consciência e um desenvolvimento intelectual que lhe desse o caráter humanizador (SILVA, pp. 48-51).

No campo das ciências biológicas, a teoria Gabineau foi a que mais contribuiu para o combate a mestiçagem entre negros e brancos. Segundo Kabengele Munanga (1999), entre os anos 1853 e 1855, aquele pesquisador lançou um livro com quatro volumes que procurava demonstrar que há raças fortes e raças fracas. Por essa teoria, as raças fracas não conseguiriam existir por muito tempo, dada a própria impossibilidade natural para isso. O pensamento de Gabineu reverberou bastante nas teorias e discursos médico jurídicos, inclusive no Brasil (MUNANGA, 1999).

É válido lembrar que os discursos filosófico e científico acerca das raças encontrou também grande suporte na instituição que mais contribuiu para a formação dos quadros da memória da sociedade colonial: a igreja (LUZ, 2000). Além do mais, mesmo quando a escravidão acabou, a ideia de racismo como verdade científica manteve no imaginário coletivo como justificativa de uma ordem discursiva e um conjunto de práticas destinadas a segregação de classes e/ou grupos, interessante ao capitalismo (LUZ, 2000; SHWARCZ, 2002).

Para Uelber Barbosa da Silva (2004), o racismo moderno é uma forma de alienação. Os seus argumentos são baseados no pensamento de Karl Marx, direta e indiretamente, sendo que essa segunda forma foi mais usual e o seu principal interlocutor utilizado foi Georg

Lukács. As ideias de Barbosa Silva podem ser assim sintetizadas: 1) A sociedade capitalista ao ser baseada na concorrência de mercado por um lado e na expropriação por outro, necessitou em sua origem de uma economia baseada no empreendimento colonial e na escravidão moderna; 2) o processo de alienação é um processo anterior à escravidão moderna, uma vez que ‘surge’ a partir da separação do indivíduo da sua própria subjetividade quando ocorre a exploração “homem pelo homem”; 3) Mais do que outras formas de dominação, a alienação se dá no corpo do indivíduo, separação corpo e consciência; 4) A escravidão moderna é uma especificidade da situação histórica e econômica que mais tarde geraria o capitalismo e, a sua existência implicou na “reificação” dos escravizados, transformados em força produtiva; 5) o racismo é, portanto, uma herança da escravidão que se estabelece enquanto alienação, já que os que o sofrem passaram e passam por processos de separação entre o homem e a consciência. Além do mais, estes são os mais explorados no mundo do trabalho, ocupando os postos mais baixos, muitas vezes fazendo o subtrabalho.

No que diz respeito à tese do racismo moderno como um tipo de alienação, o autor se mostra convincente, pois pelo próprio enunciado de que a alienação se opera pela separação do homem da sua subjetividade. Contudo há de se frisar, que o enfoque na subjetividade humana por si apenas não é o bastante para separar a ideologia do racismo. É preciso que se entenda que o racismo desenvolveu políticas não apenas sobre indivíduos, mas sobre agrupamentos, povos, nações etc. Ou seja, a ideologia do racismo em sua especificidade se dá porque ele faz alienar os sujeitos da sua identidade, das suas memórias adquiridas coletivamente.

Voltando para a história recente da nação, é preciso que se deixe bem claro que após a emancipação política no Brasil, o seu funcionamento baseado numa economia que se valia da mão de obra escrava continuou. Somente com o fim da escravidão em 1888 que o elemento negro foi cogitado a ser parte ou não da identidade da nação que ora nascia (MUNANGA, 1999).

A elite brasileira, entretanto, esbarrou em um grande problema, a mestiçagem que ocorrera de forma intensa durante a fase colonial e persistia em ocorrer. Assim, é preciso que se encontrasse uma solução para a questão da identidade nacional como algo não estranho e desalinhado com a ideologia das nações europeias de que a nação exitosa é precedida por uma raça exitosa, a raça branca. O autor, assim como Schwarcz (2002), demonstra que no começo do século XX vários pensadores brasileiros se debruçaram sobre a questão da mestiçagem. Ele cita como exemplo Silvio Romero, Alberto Torres, Nina Rodrigues, Edgar Roquete Pinto, Oliveira Viana e Gilberto Freyre, mas não faz muitas diferenciações entre eles. Essa

generalização por Munanga se justifica porque na sua concepção de que o importante é que prevaleceu a ideia de mestiçagem como solução dar cabo ao elemento negro no Brasil.

A elite brasileira, preocupada com a construção de uma identidade nacional, via esta ameaçada pela pluralidade étnico-racial. A mestiçagem era para ela uma ponte para o destino final: o branqueamento do povo brasileiro (MUNANGA, 1999, p. 112).

Independentemente da generalização do pensamento brasileiro do começo do século XX – que pode induzir a certos equívocos – o ponto de vista de Munanga se faz relevante para este texto porque ele reporta a ideia de identidade nacional como algo primeiramente pensado por um Estado nacional que desejava alinhar-se á ideologia da supremacia branca. As invenções das tradições no Brasil já reclamavam por operações de políticas silenciadoras contra a sua população negra e, isso atravessou grande parte do século XX, sendo, que somente em sua segunda metade, os ideólogos da nação, revisaram essa concepção de Estado nacional (RIDENTI, 2010).

Viu-se com essas explanações, que a identidade negra no Brasil se reconfigurou a cada momento histórico na infinita economia de trocas de informações. Ao passar pelo processo de escravidão em um primeiro momento e ser submetido às políticas segregacionistas de Estado e ao racismo, posteriormente, o negro também teve momentos de reconfiguração identitária, independentemente dos processos de silenciamento e apagamentos de memórias. Novos elementos, como a língua e a mestiçagem, por exemplo, atestam isso.

Assim, ao reclamar pela memória e identidade negra, deve-se partir do pressuposto que os processos de apagamento e silenciamentos de memórias operados contra os negros, impedem (muitas vezes totalmente) que estes possam gozar do direito de ter uma subjetividade plena e que do ponto de vista social esteja no mesmo patamar de igualdade dos não-negros. Mas a identidade negra que se reclama, já não é a mesma do tempo anterior à escravidão e não deve ser fechada em si mesma, como uma mera celebração da contribuição da cultura negra para a nação. Isso, de certa forma, responde a questão posta acima, pois não há de se falar de identidade negra no Brasil apenas em locais específicos, uma vez que toda a cultura brasileira é atravessada por ela, embora a) existam nichos espaciais nos quais essa identidade apareça de forma mais manifesta, como é o caso dos blocos afros, dos terreiros de candomblé e das comunidades quilombolas; b) neste país, o imaginário da África e os seus descendentes como algo de menor importância histórica parece persistir.

Voltemos sobre a abordagem central desse texto, a contribuição de Gilberto Gil para as questões da negritude no Brasil. O artista traz em sua obra a mesma compreensão de identidade aqui definida: identidade como algo dinâmico. Ele parte de uma produção,

primeiramente de uma imagética rural, de canções como *Noites do Sertão*, *Refazenda e Lamento Sertanejo* (RENNÓ, 2000); em seguida, passa a abordar as questões do negro e do mestiço na sociedade brasileira, denunciando o racismo e as injustiças sociais, ao mesmo tempo em que celebra os costumes ancestrais africanos preservados principalmente pelo candomblé e pela mestiçagem (SANTOS, 2014); e se reencontra com a identidade sertaneja através do *reggae*, principalmente em colaboração com Bob Marley. Contudo, não há mais lugar para o sertanejo descrito de maneira idílica e passiva, nem há espaço para o negro recluso na senzala ou na prisão, e nem mesmo aos nichos típicos de abordar a negritude como o “negro malandro” da favela. Pois, assim como Bob Marley e Fela Kuti (outra influência de Gilberto Gil), a identidade negra que a sua obra reclama está presente tanto no âmbito local como em canções como *Refavela*, quanto na participação do negro no mundo contemporâneo com toda a sua complexidade geopolítica e as novas tecnologias, exemplo do disco intitulado *Quanta* (SANTOS, 2004).

Dessa maneira, o mesmo compositor que denuncia a “mão da limpeza”, celebra a chegada do homem a Lua (Canção *Lunik*) a conquistas da internet (Canção *Pela Internet*); as trocas simbólicas entre as filosofias orientais, o cristianismo e o candomblé (*Se Eu Quiser Falar com Deus; Na Beira do Rio; Minha Ideologia, Minha Religião*, dentre outras); e a reflexão sobre a ciência Histórica (*Nunca é Demais*). Tudo isso sem perder a perspectiva de que o racismo e a opressão contra os negros existem e de que através da música pode-se denuncia-los (*Haiti; Sarará Miolo; Refavela; A Mão da Limpeza*, dentre outras).

Em outras palavras, na obra de Gilberto Gil, diferentemente de outros autores da MPB, o negro é o sujeito do seu destino. Implica dizer que o próprio artista, mesmo tendo a identidade negra no corpo, não se tonou um ‘artista tipicamente negro’ estereotipado, como compositor de um gênero específico (como o samba, o reggae e o rap). Pelo contrário, ele optou por uma obra politemática, que não se encerra numa única questão. Clara Nunes e Martinho da Vila, por exemplo, embora sejam artistas valorosos, acabaram por serem reconhecidos pelo público como cantores das questões da negritude (SANTOS, 2014). Por outro lado, Gilberto Gil não se esquivava do seu compromisso de denúncia ao racismo e/ou celebração da tradição africana neste país, como ocorre com a produção dos compositores negros Paulinho da Viola e Cartola, os quais raramente tocaram nesses temas.

Na obra de Gilberto Gil, as questões da negritude existem e devem ser encaradas e debatidas, porém, há outras dimensões humanas às quais os negros (e todos os demais humanos) têm o direito de abordar.

4.2 FUNK-SE QUEM PUDER⁴¹ – A CANÇÃO URBANA DE GILBERTO GIL

Muito embora Gilberto Gil não se autodefinha como militante negro, mas sim como simpatizante da causa (SANTOS, 2014), para além de ser um cantor e compositor que reflete sobre o assunto, ele desenvolveu várias atividades políticas que direta ou indiretamente também se constituem em formas de lutas nesse âmbito. Assim, por exemplo, esteve à frente da Fundação Gregório de Matos (1987-1988), foi Ministro da Cultura (2002-2008), e em vários momentos chamou atenção do mundo para a questão da negritude como uma demanda internacional (LOPES; 2013; GIL; ZAPPA, 2013).

Mas, o cerne deste texto faz com que se atenha apenas da análise de algumas das suas canções como amostras de suportes de memórias de identidade negra, ficando de fora as suas atuações como militante político e com algum vínculo institucional.

Também é salutar que se diga que, embora parte desse texto seja baseada nos eixos temáticos divididos por Kywza Fideles dos Santos (2014), optou-se em não fazer considerações acerca das canções que a autora já analisou, a não ser que traga algum acréscimo para o debate.

A primeira canção, tomada aqui como suporte de memória, é *Domingo no Parque*⁴² (RENNÓ, 2000 p.80). Lançada para o público em 1967, como já vimos, é considerada um dos marcos inaugurais do movimento tropicalista. Entretanto, propõe-se que ela seja analisada numa perspectiva diferente daquela que busca situá-la como inovadora por sua metalinguagem e usos de recursos do discurso fílmico. Ou seja, demonstrar como essa canção reclama também por uma identidade negra, embora de forma indireta.

Domingo no Parque, apenas uma das inúmeras canções de Gilberto Gil, poderia ser o único objeto de uma análise acadêmica, por conta da sua complexidade. Quando do seu surgimento em 1967 no II Festival da Canção da TV Record, a participação de Gilberto Gil causou um frenesi, pelas roupas espalhafatosas (inaugurando o estilo tropicalista de se vestir) com as quais o cantor se apresentava e também pela participação de uma banda de rock, Os Mutantes, para acompanhá-lo. De acordo com Letícia Maria de Souza Pereira (2015), com aquela apresentação de Domingo no Parque em 1967 “Gilberto Gil usa seu corpo como capital cultural fazendo de sua roupa e estética parte importante no seu show/performance, na

⁴¹ Título da segunda faixa do Lado B do disco *Extra*. Ano: 1983. Gravadora: WEA Discos.

⁴² Fontes: Primeira versão: *Festival Record* de 1967 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b17xHuEtlyg> . Acesso: 03.10.2015 as 17h. Segunda versão: Décima faixa do disco *Gilberto Gil*. Ano: 1968. Gravadora: Philips Records.

apropriação da cultura africana e construção/legitimação da afro-brasilidade” (PEREIRA, 2015).

Em um segundo momento, quando da sua gravação em disco de vinil no ano seguinte, o arranjo musical de Rogério Duprat, da gravação de 1968, se inicia com uma linha melódica que faz referência ao parque, havendo inclusive o uso do recurso da mixagem de sons reais de crianças e jovens em ambientes de diversão acoplados a melodia. Aos poucos, esses sons mixados vão desaparecendo e cedendo espaço a um som típico da capoeira, o samba jongo com o uso do berimbau marcando o ritmo e a orquestra de sopros trazendo a melodia.

Em entrevista ao *Jornal Correio Braziliense* (BELÉM, 2013), o pesquisador José Ramos Tinhorão disse ter enxergado nessa canção de Gilberto Gil, o resultado da chegada da bossa nova, gestado nos bairros de classe média do Rio de Janeiro, em outros centros urbanos como Salvador, em que Gil passou parte da sua juventude. Também segundo Tinhorão, a música em si é a própria capoeira musicada, não trazendo grandes novidades no âmbito musical.

Isso é em parte uma análise verdadeira, já que a bossa nova influenciou Gilberto Gil diretamente – conforme ele mesmo testemunha em seus depoimentos biográficos (GIL; ZAPPA, 2013) – e o samba jongo como arranjo musical já era utilizado em canções populares brasileiras, como por exemplo, na introdução de *Na Baixa do Sapateiro*⁴³, de Ary Barroso.

Por outro lado, o que escapou a Tinhorão é que o uso do ritmo da capoeira ao longo dessa canção é muito mais do que um mero arranjo ou uma referência ingênua. A capoeira é ao mesmo tempo uma dança e um jogo em forma de luta corporal (LODY, 1995) e foi utilizada como uma das formas de defesa do escravo contra os capatazes do regime, sendo mais tarde, no período republicano, utilizada como meio de combate dos pobres pretos e mestiços contra a polícia do Estado. Em centros urbanos de grande contingente populacional preto, como Salvador, Ilhéus, Recife, por exemplo, as disputas entre os jovens pelos espaços urbanos ou mesmo em questões individuais se dava, até a primeira metade do século XX, através da capoeira. Por outro lado, essa mesma atividade é uma instituição de socialização entre os jovens das periferias, constituindo-se em um importante suporte de memórias da ancestralidade negra em todos os aspectos. Memórias das vivências dos povos africanos de antes da escravidão e das viagens transatlânticas, que podem ser deduzidas das letras e ritmos dos cantos que acompanham a dança/luta; memória do corpo do negro e a sua luta contra a

⁴³ Fonte: Basta uma gravação dessa canção por *Carmen Miranda* dos idos de 1950 para se ouvir o uso do ritmo do samba jongo típico de rodas de capoeira. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0UoMzCtdQqY>,

disciplina que o colonizador e o Estado tentaram lhe impor (SODRÉ, 1998); memória dos costumes das vestimentas, instrumentos musicais, instrumentos de combate, trazidos de diversos pontos da África, e socializados no solo brasileiro. O uso da capoeira na marcação rítmica da canção é, portanto, representação simbólica de uma memória de uma relação social.

Domingo no Parque traz em sua letra uma narrativa trágica – algo recorrente no cancionário brasileiro, como na música tradicional caipira (SANTANA, 2015) e no conjunto da obra de Dorival Caymmi, mas ambientado num espaço urbano periférico, o que pode fazer quem a ouve deduzir que os personagens José, João e Juliana são pretos ou ao menos mestiços, já que um “trabalhava na feira” e o outro “trabalhava na construção”, ou seja, atividades laborais típicos de extratos mais baixos do proletariado urbano e, sendo na cidade de Salvador (a referência é direta: “Boca do Rio”, “Ribeira”) pobres e pretos e trabalhadores são quase sempre sinônimos.

O compositor cria, portanto, uma narrativa universal já que a tragédia por conta de um triângulo amoroso é um fenômeno verificado em quaisquer lugares, mas sem abrir mão de que os personagens dessa narrativa sejam pretos/mestiços que poderiam de fato ter existido, não criando com isso subterfúgios fantasiosos como, por exemplo, o recurso de um preto herói ou de sangue nobre. Tem-se uma abordagem artística que se insere no campo do realismo. João e José são trabalhadores, mas para além dessa identidade operária, são pessoas comuns que amam, sentem ciúmes e estão sujeitos aos crimes passionais, como quaisquer outras pessoas.

O recurso da aceleração do ritmo da canção a torna mais interessante na medida em que ela cria a tensão, da cena de ciúme sofrida por José ao ver a sua pretensa amada enamorando com o seu amigo, até o desfecho trágico no qual João e Juliana são mortos.

Juliana, João e José, são personagens que Gilberto Gil busca inscrever como parte das representações da identidade nacional, a qual na década de 1960 estava sendo reelaborada a partir das propostas dos diversos campos do pensamento brasileiro, e no caso em tela, numa concepção tropicalista de identidade nacional. De acordo com Kywza Fideles dos Santos:

Na Tropicália, o nacional-popular ganha novas configurações, onde o tradicional e o moderno, o local e o global, o nacional e o internacional vão compor a emergência do popular-massivo, no qual os sentidos de brasilidade serão rearticulados e ressignificados. A canção “Domingo no Parque” é um marco nesse sentido, com personagens e cenários inspirados no povo e na cultura popular, como o capoeira e o operário. Defendida por Gilberto Gil e Os Mutantes no festival de 1967, a canção causou polêmica pela inserção da guitarra elétrica no arranjo. A partir desse contexto político-ideológico, podemos pensar também os novos contornos da estética da negritude, que

será delineada também através das experiências antropofágicas do movimento tropicalista, tendo como Gilberto Gil com um dos principais representantes (SANTOS 2014. pp.147-148).

As perspectivas da pesquisadora acabam por destacar algumas dicotomias do texto desta canção (como as do tradicional e moderno; nacional e internacional; operário e capoeirista), fazendo jus às análises com base em de Marcelo Ridenti que já foram mencionadas neste texto acerca da Tropicália. Mas ela o faz dando destaque positivo acerca da abordagem da negritude pelos tropicalistas. Com efeito, a Tropicália foi movimento artístico que tinha um projeto político nacional que a Tropicália propunha era de superação do impasse entre o tradicional e o moderno, através da conciliação. O pacto estético como uma proposta de pacto político no âmbito da luta de classes intrínsecas ao Brasil. O pacto entre o passado e o presente. Por esse pacto, o arcaico não seria mais revisitado como eixo irradiador de uma história-memória carregada de ideologia que punha o negro/mestiço como elemento secundário na constituição da nação brasileira. Pelo contrário, de agora em diante ele – o arcaico – também se firmaria como uma fonte legitimadora de uma história-memória que celebre a todos os atores sociais que formaram o Brasil, dentre os quais o negro/mestiço.

Varoni de Carvalho (2015), por sua vez, analisa a mesma canção mais detalhadamente, numa perspectiva que toma como método a Análise do Discurso, entendendo-a como um texto. Para ele, a primeira parte da canção (excluindo o arranjo de introdução), é uma continuidade do toque do berimbau, numa estrutura rítmica e espiral, como nas rodas de capoeira, cujas cantigas se fazem com letras rimadas. Ali, se pode perceber a influência mais nítida de Dorival Caymmi sobre a obra de Gil, uma vez que assim como o seu antecessor, ele cria uma imagética de uma Bahia atemporal, na medida em que “apresenta” João e José (CARVALHO, p. 72).

Na segunda parte, há o distanciamento entre o sujeito e o objeto, ou seja, as características de José e João, deixam de ser colocadas e a narrativa passa a dar enfoque a seus atos. Na terceira, o ritmo da música vai se tornando mais lento, numa clara alusão à roda gigante. Finalmente, tem-se a aceleração e uma imagética de suspense, na medida em que a cor vermelha do “sorvete” e da “rosa”, põe em evidência a imagem de uma tragédia que irá acontecer. “O crime está a se concretizar. A rosa e o sorvete passam a ter a cor vermelha” (CARVALHO, pp. 72-73).⁴⁴

⁴⁴ Essa análise Carvalho encontra correspondência em Carlos Rennó, que numa entrevista ao próprio Gilberto Gil, comentou que em *Domingo no Parque* fez-se o uso de recursos antes só utilizados pelo cinema: a imagética da cor vermelha como um símbolo do trágico e principalmente, a alternância das imagens de o sorvete

Aliás, como essa canção, ao lado de *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, é considerada o marco inicial da Tropicália, mesmo antes de ser gravada em disco em 1968 (NAPOLITANO, 2007), muito tem se escrito sobre ela quer na interpretação restrita ao texto como uma forma escrita, quer numa análise enquanto canção e seus diálogos com todo o gênero brasileiro. O próprio Carvalho, por exemplo, contrapõe *Alegria, Alegria* a *Domingo no Parque*. Ele diz que enquanto o eu lírico da primeira canção passeia como um *flaneur*, “sem lenço e sem documento”, carregado de otimismo e celebrando os bens de consumo e as possibilidades comportamentais que aquele novo tempo apresentava aos jovens do mundo, em *Domingo no Parque* há a menção “do trágico, da condição social dos pobres e da tradição interrompida pela violência” (CARVALHO, p. 74).

Essa observação de Carvalho, assim como a perspectiva de Kylwza Fideles dos Santos (2014), mais uma vez afirma o projeto tropicalista de açambarcar todos os discursos sobre a identidade nacional brasileira, tanto de classes abastadas (representados pela bossa nova), como os pobres (representados pela “esquerda nacionalista”). A própria influência de Caymmi no início da canção, pressupõe uma música regional, mas logo surpreende com arranjo e estrutura melódico/textual moderna (CARVALHO, 2015). Essa observação faz jus à explicação do próprio Gilberto Gil, que disse que ao compor a música queria fazê-lo ao estilo de Caymmi (RENNÓ, 2000), mas a partir de um processo de criação próprio e pessoal. Nessa explicação ele fala sobre a função das rimas na canção, como compôs as características dos seus personagens e o que o levou aos lugares como Boca do Rio e o seu parque de diversões. Mas algo, ali não revelado, parece salutar para desvendar porque a canção se aproximou da imagética do cinema: de acordo com o seu autor, a composição da música se deu quando ele, então casado com a cantora Nana Caymmi (filha de Dorival), foram visitar o pintor Clovis e viram e comentaram os quadros pintados por Graciano que faziam referências imagéticas a obra de Dorival Caymmi (RENNÓ, 2000).

Para que se analise essa canção de forma fidedigna a proposta do presente texto é relevante lembrar que a música *Domingo no Parque* não deve ser tomada como um ponto de partida no paralelo entre a memória que ela busca representar e os diversos acontecimentos históricos que constituem a identidade negra no Brasil. Pelo contrário, a sua escolha como primeira canção a ser analisada se deve ao fato dela ser um produto bem elaborado do projeto dos entusiastas do tropicalismo, para os quais a consciência da negritude já estava bastante

e a rosa, como símbolos de dois antagonistas (José e João) que duelam frente a frente (PROGRAMA AMÁLGAMA, 27/08/2013).

amadurecida. Eram os anos de 1967, e os processos históricos de colonialismo, racismo e política de exclusão do negro no Brasil já eram bastante conhecidos por vários setores do pensamento no Brasil. De certa forma, Gilberto Freyre denunciou o racismo na formação da sociedade brasileira. Mas autores mais combativos como Abdias Nascimento e Florestan Fernandes (MACEDO, 2011), denunciaram de forma mais enfática, o que fez com que a própria historiografia brasileira fosse revista. No âmbito da literatura, os modernistas já propunham uma ideia de identidade nacional colocando o negro como um dos elementos constituintes da nação, em pé de igualdade com o branco.

Mas os tropicalistas foram além. Era preciso que as identidades do Brasil abordassem o negro de forma natural. A cultura da capoeira, do negro/mestiço sendo cantado numa narrativa universal, sem estereótipos, sem lamentos por serem negros. Mas uma narrativa sobre situações envolvendo negros/mestiços mas que poderiam envolver quaisquer outras pessoas. Os negros/mestiços contemplados em suas identidades como seres humanos na canção brasileira. (VELOSO, 1997)

A canção seguinte, *Nos Barracos da Cidade*⁴⁵ cuja letra de Gilberto Gil e a música é do compositor Liminha, tem-se as seguintes estrofes:

Nos barracos da cidade/Ninguém mais tem ilusão/No poder da autoridade/De tomar a decisão/E o poder da autoridade, se pode, não faz questão/Mas se faz questão, não/Consegue/Enfrentar o tubarão/Ôôô , ôôô/Gente estúpida/Ôôô , ôôô/ Gente hipócrita //E o governador promete,/Mas o sistema diz não/Os lucros são muito,/Grandes... ie, ie/E ninguém grandes quer abrir mão, não/Mesmo uma pequena parte/Já seria a solução/Mas a usura dessa gente/Já virou um aleijão/ (...) (RENNÓ, 2000, p. 302).

A letra não remete imediatamente à questão da negritude, mas o ritmo *reggae* dá-lhe a condição de suporte de memória do povo negro, visto que este gênero, nascido na Jamaica – país de etnia negra – foi ali largamente utilizado para fazer denúncias sociais e políticas. Na década de 1970 em diante, o contato de Gilberto Gil com autores como Bob Marley e Jimmy Cliff fê-lo ser um dos principais entusiastas na introdução do *reggae* no Brasil (LOPES, 2012).

Seguindo a tradição do *reggae* como forma de protesto, Gilberto Gil incorporou-o à música popular brasileira no bojo da música de protesto brasileira que se iniciara na década de 1960 (TINHORÃO, 2002). Gravado em 1985, *Nos Barracos da Cidade*, já não era uma *música de protesto*, no sentido específico da expressão quando do seu surgimento no início da década de 1960. A *música de protesto*, nesse primeiro momento caracterizava-se pela urgência que os artistas e intelectuais oriundos da classe média tinham em se aproximarem de

⁴⁵ Décima quarta faixa do disco *Dia Dorim Noite Neon*. Ano de Gravação: 1985. Gravadora: Werner Music.

um público menos intelectualizado (maioria do público brasileiro) e de intercambiarem as suas produções com alguns dos próprios artistas que esse público estava acostumado a ouvir (Zé Keti, Cartola e João do Vale, por exemplo) (NAPOLITANO, 2007).

O que influenciou essa nova postura dos artistas da classe média foram, principalmente, a) o resultado do movimento bossa nova – que suscitou um longo debate sobre a identidade nacional e a segregação das camadas sociais baixas, da produção artística e intelectual do país; b) o contato e adesão de grande parte dos artistas da geração posterior a bossa nova às ideias esquerdistas, revolucionárias ou reformistas difundidas em instituições como a UNE (União Nacional dos Estudantes) e do CPC (Centro Popular de Cultura) (TINHORÃO, 1997; NAPOLITANO, 2007).

Essa proposta de renovação da música brasileira acabou tendo como um entrave a Ditadura Militar que se instalou no país entre 1964-1985. A *música de protesto*, que a princípio criticava a situação de pobreza e exclusão social no país, como resultado da política do Estado burguês, passou a centrar o seu discurso atribuindo os problemas sociais à conjuntura ditatorial que estava sendo vivenciada. (TINHORÃO, 1997) Os temas da liberdade de expressão passam de denúncia das ações repressivas da polícia do Estado passaram a ser correntes na música brasileira. Chico Buarque é talvez o maior símbolo desse período. Muitas das suas músicas, dentre as quais *Roda Viva*, *Chame o Ladrão* e *Apesar de Você* eram entusiasmadamente cantadas pelos jovens sedentos do fim da Ditadura. Mas nenhuma *música de protesto* é mais emblemática do que *Para Não Dizer que Não falei das Flores*, de Geraldo Vandré, a qual tornou-se uma espécie de hino contra o regime e custou ao seu compositor uma notória perseguição por parte da Ditadura. (VENTURA, 1998)

Não se pretende demorar na análise do contexto histórico da *música de protesto*. Até porque ela que é uma classificação de José Ramos Tinhorão (1997) para definir o tipo de música feita pelos compositores que Marco Napolitano (2007) classificou como das alas Tropicalista e da esquerda nacionalista. Mas é preciso que se deixe claro duas coisas: a) embora os compositores passassem a produzir canções de cunho político, continuaram a produzir outras de cunho social (como exemplo, o próprio Chico Buarque com *Pedro Pedreiro* e *Construção*); b) a hipótese nesse texto é que durante a Ditadura Militar as produções da *música de protesto*, a despeito de serem muito importantes como instrumentos de luta, acabaram por criar no imaginário do público que as consumiam o mito de que os problemas sociais do Brasil eram frutos da política implementada pela Ditadura Militar e não pelo Estado burguês em si. Acreditava-se que o problema era conjuntural e não estrutural. Por isso, havia o mito de que derrubando a ditadura militar, o Brasil voltaria aos eixos de um

projeto de uma sociedade justa e igualitária socialmente, através da retomada do nacional desenvolvimentismo, como demonstrou Marcelo Ridenti (2010) Mas quando Gilberto Gil compôs a canção *Nos Barracos da Cidade*, a crítica já não era mais à direta opressão do Estado vivenciado nas duas décadas anteriores tendo em vista que naquele mesmo ano a Ditadura chegava ao fim. Ela centrava-se na crítica às mazelas sociais e na denúncia dos governos inoperantes e demagogos do país. Criticava dessa forma a democracia burguesa que se anunciava e o sistema capitalista e ao legado social que a Ditadura estava deixando. Veja-se esse legado do ponto de vista da História Econômica:

Alguns dados ilustram isso muito bem. Em 1960, isto é, quatro anos antes do golpe militar, os 20% mais pobres no Brasil detinham 3,9% da renda nacional. Em 1970, este percentual caiu para 3,4% e, em 1980, para 2,8%. Fazendo um outro recorte, considerando agora os 50% mais pobres, estes detinham, em 1960, 17,4% da renda nacional. Sua participação na riqueza nacional caiu para 14,9%, em 1970, e para 12,6%, em 1980. Ao mesmo tempo, os 10% mais ricos subiram de 39,5%, em 1960, para 46,7%, em 1970, e para 50,9%, em 1980. Os 5% mais ricos viram suas fortunas aumentar de 28,3%, em 1960, para 34,1%, em 1970, até chegar aos 37,9%, em 1980. E, por fim, os 1% muito ricos saltaram de 11,9%, em 1960, para 14,7%, em 1970, até os 16,9%, em 1980.

Pesquisas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) mostram que, em plena época do “milagre econômico”, 12,5% dos trabalhadores ganhavam até meio salário mínimo; 20,8% recebiam até um salário mínimo; 31,1% até dois salários mínimos; 23,6% entre dois e cinco salários mínimos; 7,25% entre cinco e dez salários mínimos; 3,2% entre dez e vinte salários mínimos; e 1,6% recebiam mais que vinte salários mínimos. Ou seja, enquanto o suposto “milagre econômico” estava a todo vapor, 64,4% da população recebia, no máximo, dois salários mínimos.

O falso “milagre econômico”, é importante ressaltar, apresentou um aumento da produção industrial que não refletiu um aumento real da economia. Isto é, o que se chamou “milagre econômico” foi um fenômeno que, segundo alguns analistas, favoreceu cerca de apenas 7,2% dos assalariados, camada que ganhava até dez salários mínimos. Segundo o historiador Júlio José Chiavenato, autor de *O golpe de 64 e a ditadura militar*, o tal “milagre” só foi possível porque “o empobrecimento do povo não significou necessariamente uma estagnação econômica na soma da renda nacional: ela apenas foi desproporcionalmente distribuída”. Assim, nunca houve “prosperidade” para a classe trabalhadora durante o tal “milagre econômico”, mas miséria, muita miséria para a ampla maioria do povo brasileiro (PÁGINA A VERDADE, 13/01/2015).

Diante da pobreza em que as massas, principalmente urbanas preto/mestiças, passaram a experimentar mais profundamente na década de 1980, a identidade reclamada neste texto se dá pela identificação desta população na mesma condição de pobre, favelado e desiludido com o sistema político.

Assim, o autor sem utilizar a palavra “negro” elabora um suporte de identidade negra, isto é, que a maior parte da população preta e mestiça do Brasil moravam em locais marginalizados, nos quais o Estado em sua função social é ausente.

Porém não se deve entender *Nos Barracos da Cidade* como um lamento ou uma canção triste, pois a expressão “Ninguém mais tem ilusão/No poder da autoridade/De tomar a decisão”, necessariamente não indica uma desilusão com a vida, mas uma descrença no Estado e, conseqüentemente, a possibilidade do povo se organizar por meios próprios. Criar soluções dos seus problemas cotidianamente enfrentados nos centros urbanos, sem recorrer à oficialidade do Estado.

De certa maneira essa canção tem o seu duplo na canção *Punk da Periferia*,⁴⁶ cuja temática se assemelha e indica que Gilberto Gil quis usar em sua canção a voz silenciada dos habitantes das zonas periféricas das cidades. *Punk da Periferia* tem como a denúncia dos marginalizados ao descaso do Estado, das autoridades e da sociedade burguesa como um todo, mas também o descontentamento contra as utopias. Trata-se de um quadro cru e chocante dos habitantes da periferia, que vivem na extrema pobreza:

Das feridas/Que a pobreza cria/Sou o pus/Sou o que de resto/Restaria aos urubus/Pus por isso mesmo/Este blusão carniça/Fiz no rosto/Este make-up pó caliça/Quis trazer assim/Nossa desgraça à luz.../Sou um punk da periferia/Sou da Freguesia do Ó/Ó! Ó Ó Ó Ó Ó Ó!/Aqui prá vocês!/Sou da Freguesia.../Ter cabelo/Tipo índio moicano/Me apraz!/Saber que/Entraremos pelo cano/Satisfaz!/Vós tereis um padre/Prá rezar a missa/Dez minutos antes/De virar fumaça/Nós/ocuparemos/A Praça da Paz.../Sou um punk da periferia/Sou da Freguesia do Ó/Ó! Ó Ó Ó Ó Ó Ó Ó Ó!/Aqui prá vocês!/Sou da Freguesia.../Transo lixo/Curto porcária/Tenho dó/Da esperança vã/Da minha tia/Da vovó/Esgotados/Os poderes da ciência/Esgotada/Toda a nossa paciência/Eis que esta cidade/É um esgoto só.../Sou um punk da periferia/Sou da Freguesia do Ó Ó! Ó Ó Ó Ó Ó Ó Ó!/Aqui pra vocês!/Sou da Freguesia... (RENNÓ, p. 267).

Se em *Nos Barracos da Cidade* há espaço para reordenação do espaço das cidades pelo proletariado, em *Punk da Periferia*, não há essa possibilidade, pois o punk, mais que um estilo musical é um dos muitos estilos gestados no contexto do movimento historicamente conhecido como contracultura que surgiu nos Estados Unidos e se consolidou na Grã-Bretanha, na década de 1970. De caráter fortemente questionador do sistema capitalista, os “idealizadores” do punk perceberam que as possibilidades de ascensão e/ou conforto do proletariado urbano era uma ideologia que no plano concreto não se realiza. Diante disso, rejeitaram as formas tradicionais de engajamento, como a ação política e os movimentos sociais e aderiram a um ‘conceito’ de existência, com o uso de indumentárias características e

⁴⁶ Sexta faixa do disco *Extra*. Ano : 1983. Gravadora: Warner Music

músicas cujas letras faziam abordagem direta à violência. Antonio Bivar (1982) diz que enquanto a ideologia pacifista e otimista caracterizava os *hippies*, os punks optaram pelo uso da violência física e por uma rebeldia sem um objetivo específico (BIVAR,1982).

Como no caso de diversas tribos urbanas, que guardam as suas particularidades adquiridas em seus lugares de origem, o movimento punk encontrou ressonância em muitos centros urbanos, inclusive no Brasil. Neste país, fez coro aos movimentos que se empenharam no combate ao regime militar. Assim, se em Londres do fim da década de 1970 jovens com pouco conhecimento musical foram criando suas bandas sob a égide de uma ideologia de pessimismo e violência, sendo que muitas alcançaram êxito internacional – como no caso de The Clash, Buzzcocks e Sex Pistols – nos anos de 1980, grupos como *Aborto Elétrico*, *Plebe Rude* e *Detrito Federal* lançaram a versão brasileira do movimento.

Embora o punk no Brasil tenha sido primeiramente introduzido na Zona Norte de São Paulo, na década de 1970, foi em Brasília, no Distrito Federal, que ele obteve projeção nacional. O movimento punk brasileiro cuja primeira especificidade é o fato de seus autores não pertencerem aos extratos mais baixos do proletariado, mas a dita “classe média” que tinha acesso à educação de qualidade e às viagens internacionais que permitiram inclusive tomarem conhecimento das bandas inglesas.

Contudo, o movimento punk brasileiro deu fôlego à luta contra a ditadura militar através da música. A revolta era contra a censura e a opressão dos militares, além do tédio de se morar em uma cidade grande mas com poucas opções de diversões para os pobres (BIVAR, 2001).

O contexto em que cresceu o movimento *punk* no país representou um momento histórico em que a Ditadura Militar estava perdendo a sua força, mas que também a MPB estava afastando o seu discurso das camadas populares brasileiras (CARVALHO, 2015). O rock nacional estava se tornando, ao lado de outros ritmos urbanos, um dos substitutos da MPB em “dar voz ao povo”. Gilberto Gil, um dos cantores da MPB abertos à música internacional e atentos às mudanças dos anseios da juventude, juntou-se ao coro dos punks no afã de expressar a sua crítica social.

Nessa canção, o próprio título *Punk da Periferia* sugere, uma situação mais adversa ainda do seu sujeito falante, já que à sua condição de proletário sem grandes possibilidades junta-se a condição de ser de um centro urbano de um país pobre, dito de Terceiro Mundo. A Freguesia do Ó, bairro de São Paulo pode ser interpretada na canção como a “periferia da periferia”.

O eu lírico da canção diz que ele “das feridas que a pobreza cria”. E mais chocante ainda: “sou o que de resto restaria aos urubus(...) Tranzo lixo, curto porcaria.” (...). Percebe-se por isso que se em *Nos Barracos da Cidade*⁴⁷ faça-se do proletariado ainda engajado, em *Punk da Periferia* fala-se do proletariado sem esperança, cuja força revolucionária é inexistente e nada lhe resta a não ser uma existência malograda, comparada ao lixo que o sistema capitalista industrial fabrica. Sua perspectiva é a mesma da do poema *O Bicho*, de Manuel Bandeira (2014) no qual se lê: “ Vi ontem um bicho/ Na imundície do pátio/Catando comida entre os detritos/(...) O bicho não era um gato/O bicho não era um rato/ O bicho, meu Deus, era um homem.(BANDEIRA, 2014)qual a humanidade do indivíduo se reduz quase que totalmente.

Na linguagem coloquial a expressão “Aqui pra vocês” é um imperativo chulo de um xingamento e ao mesmo tempo um desabafo. O sujeito falante quando a expressa costuma utilizar um gesto considerado obsceno, do dedo médio para quem o ouve/vê, numa intenção de se dizer: “eu não aceito a sua preposição” e também “por conta dela, eu estou te desejando o pior de mim” ou “desejo que você não se dê mal”. O símbolo fálico imitado pelo dedo, como uma histórica simbologia do uso da dominação masculina como uma forma de violência.

Em suas performances, o cantor Gilberto Gil costuma apontar com o dedo indicador para cima, numa clara alusão ao gesto original. Essa linguagem com qual a canção dialoga (necessariamente a sua letra não é uma transcrição da linguagem popular) é a linguagem das camadas populares.

Na canção *A Mão da Limpeza*, composta em 1984, temos a seguinte escrita:

O branco inventou que o negro/Quando não suja na entrada/Vai sujar na saída/(...) Que mentira danada, ê//Na verdade a mão escrava/Passava a vida limpando/O que o branco sujava, /(...)/O que o negro pensava, ê//Mesmo depois de abolida a escravidão/Negra é a mão/De quem faz a limpeza/Lavando a roupa encardida, esfregando o chão/Negra é a mão/É a mão da pureza/Negra é a vida consumida ao pé do fogão/Negra é a mão/Nos preparando a mesa/Limpando as manchas do mundo com água e sabão/Negra é a mão/De imaculada nobreza//Na verdade a mão escrava/Passava a vida limpando/O que o branco sujava, ê/Imagina só/O que o branco sujava, ê/Imagina só/ Eta branco sujão (RENNÓ, 2000, p. 288).

De forma direta, Gilberto Gil reflete sobre as condições de vida e de trabalho dos negros no Brasil, tomando como referência um ditado popular maledicente e racista contra o negro, de acordo com o testemunho do próprio autor. Nessa canção, ele demonstra, ao mesmo tempo, o traquejo na elaboração da letra da canção popular, o conhecimento histórico sobre

⁴⁷ Primeira faixa do disco *Dia Dorim Noite Neon*. Ano de Gravação: 1985. Gravadora: Warner Music.

escavidão e o seu resultado plasmado no cotidiano brasileiro que um(a) negro(a) faz o trabalho mais pesado e menos remunerado na sociedade (GUIMARÃES, 2002).

Mas nessa abordagem, o negro não é apresentado como o culpado pela sua situação de inferioridade social. Pelo contrário, através do recurso de trocadilho, a expressão “mão da pureza” remete ao conceito de inocência (“mãos limpas”), ganhando um sentido conotativo, enquanto em outras referências a palavra “mão” está no denotativo e claramente indica a atividade laboral dos negros. O tema da ideologia racista é abordado no início da canção – o branco inventou que o negro quando não suja na entrada/ Vai sujar na saída... – quando ele demonstra que o conceito do negro preguiçoso apregoado no provérbio é uma invenção, ou seja, uma visão falsa da realidade, que caracteriza uma ideologia (CHAUÍ, 1980) para legitimar uma opressão. O branco/colonizador dessa forma, buscou operar um enquadramento de memória sobre o escravo para que ele se subjetivasse como “sujo” e menor. O branco/burguês deu continuidade e reforçou esta visão.

Novamente o autor se vale do recurso de linguagem. O intuito é demonstrar que o que houve foi uma inversão da verdade feita por um discurso histórico comprometido com a preservação de uma memória que era de interesse do Estado nacional, ou seja, uma História-memória. De acordo com Ruy Medeiros (2015) em certos momentos a História surge como meio de denunciar a História-memória (a História oficial do Estado a qual corresponde a versão da burguesia), de forma que essa canção portanto é um desses exemplos, pois desmente uma “memória dos outros”, e evoca uma memória autêntica dos povos negros, cuja história foi silenciada em função de uma constituição identitária irreal por uma sociedade racista.

4.3 TRAGO CESTOS DE ALEGRIAS DE QUINTAIS⁴⁸. – A TRADIÇÃO AFRICANA COMO MATRIZ

Numa uma visão eurocêntrica de mundo a memória descende da expressão verdade (alethea), e firmando-se, a princípio, como oposição direta ao esquecimento (lethe). Essa palavra (os seus significados) teve uma trajetória ímpar na História do Pensamento ocidental até ser repensada por intelectuais como Bergson e Halbwachs (RICOEUR, 2012).

Mas a memória para outros povos (mais precisamente para os povos das culturas jeje e nagô, sobre as quais iremos abordar) não é um fenômeno que se manifesta tal qual explanou os exegetas da cultura ocidental. Isso, e é importante que essa afirmação fique bem clara, não significa que para os jeje e nagôs, bem como para outras culturas, o sistema da memória como

⁴⁸ Trecho da canção *Palco*. Segunda faixa do disco *Luar*. Ano 1981. Gravadora: Warner.

acontecimento social/coletivo não sirva como sistema válido, verdadeiro e verificável. Porém, significa que é necessário que se entenda como uma determinada cultura se relaciona como fenômeno da memória para que se possa compreender melhor a sua manifestação coletiva em confrontando o seu sistema de compreensão de memória com o algum método e a teoria ocidental sobre memória.

A razão da proposta desse confronto é necessária para se entender a memória e identidade negra no bojo da nação brasileira é preciso que se entenda quais são os povos portadores dessa memória, de onde vieram, o quanto guardaram de suas lembranças (tomadas não só como ato de pensar, mas as lembranças no corpo, nos gestos, nos rituais etc) e principalmente quais as suas relevâncias para a identidade nacional brasileira – em que patamar de prestígio elas se inserem nesse sistema e de que forma elas são ao mesmo tempo formas de contestações e resistências a ele.

Os povos yorubás, vindo do Império do Congo, formam os principais povos que fizeram as viagens transatlânticas para a então colônia portuguesa durante a escravidão. Apesar de se dividirem em vários grupos e de, ao longo da história da escravidão brasileira, se entrecruzarem, criando assim mestiçagens entre as etnias negras do país e o entrecruzamento cultural. Pode-se agrupar os povos que transmitiram os seus saberes durante esse processo histórico em duas nações: os yorubás e os fon, sendo mais comum serem tratados como os jejes e os nagôs (LUZ, 2000). Do processo cultural de entrecruzamentos étnicos já na colônia, nasceu uma complexa relação entre esses povos, daí ser muito comum a expressão jeje-nagô (LUZ, 2000, p. 33) para designar os negros que estabeleceram no país a cultura do candomblé e das tradições orais africanas, em oposição, por exemplo, aos malês que foram islamizados e conheciam a tradição escrita antes do processo de colonização no Brasil, e mesmo assim forma escravizados (FREYRE, 1980).

Nesse texto, optou-se pelo uso da expressão jeje-nagô, já consagrada pela História e Antropologia, por entender que para o que se propõe distinção entre essas nações não tem relevância e, reafirmando, as culturas negras no Brasil a todo tempo se travessaram e intercambiaram.

Para que se entenda a memória para os jeje-nagôs, é preciso conhecer um pouco das suas concepções básicas sobre a existência humana e o “estar no mundo”. O conceito de pessoa (ara-ayê) para os jeje-nagôs está ligado ao mito da criação. Conta-se que o orixá Oxalá (ou Obatalá), o mais velho filho de Olorum (deus supremo), foi incumbido pelo seu pai a criar o mundo e o homem. Todavia, por uma série de questões, não conseguiu criar o mundo, que foi criado por outro irmão. Conseguiu criar apenas o homem. Ao fazer as cabeças dos

homens, Oxalá teria primeiramente as deixado sem pensamento e, somente após alguns ajustes ele conseguiu fazer as cabeças de argila e com capacidade de agir e pensar, a partir da possibilidade de receber o sopro vital de Olorum. Ocorre que o processo de criação do homem é contínuo. E, às vezes, Oxalá cria uma cabeça (*ori*) menor, ou que ficou por tempo a mais ou a menos no forno para secagem, de forma que as cabeças das pessoas não são iguais e por isso os seres humanos tem cada um peculiaridades próprias (PRANDI, 2009).

Essa passagem do mito será revisitada em outro momento nesse capítulo. Por enquanto, cuida-se de fazer algumas observações: Primeiramente acusar a semelhança da invenção do homem no mito yorubá com o mito judaico do jardim do Éden, no que tange ao homem ser moldado por argila e receber o sopro vivente do deus supremo. Em segundo lugar a memória sendo identificada como o próprio ser, interpretação também corrente na História do pensamento ocidental cuja herança essencial é a grega. Essa segunda reflexão permite uma interlocução com a obra de Gilberto Gil. Se com tradição *jeje-nagô* cada pessoa, de acordo com o mito citado, tem uma particularidade, o compositor a celebra na canção *O Som da Pessoa* como uma referência a identidade pessoal que cada um possui a partir da sua constituição no âmbito coletivo: “A primeira pessoa soa como eu sou/A segunda pessoa soa como tu és/A terceira pessoa/soa como ele/E ela também/Qualquer pessoa soa/Toda pessoa/Boa/Soa/Bem” (RENNÓ, 2000, p. 272).)

Não se trata de uma canção que de forma direta aborda a questão da negritude, mas inversamente, o resultado da negritude (como uma tradição de pensamento) que influenciou a concepção pessoal do autor acerca do ser, da pessoa.

Voltemos ao conceito de pessoa na tradição *jeje-nagô*. O que ela diz sobre a memória? Para os *jeje-nagôs* há dois “sopros de vidas” (expressão nossa) que definem os seres humanos: o *emi* que é a respiração, a massa genérica de ar que envolve a todos, e o *iyé*, ou seja, a memória e suas qualidades. A primeira delas é de ser a memória ancestral que se autoconduz à Terra dos Sonhos quando as pessoas estão dormindo ou cochilando e também depois da morte, quando o *emi* retorna ao *orum* (morada de Olorum). A segunda delas é a capacidade de se lembrar daquilo que é vivenciado no cotidiano (LUZ, 2000, p. 49).

A ideia de memória, nessa tradição se expande. Há pelo menos duas formas de manifestação da memória como fenômeno coletivo: a primeira é a palavra dos ancestrais. Daí a importância do culto aos antepassados, pois através dele se leva à continuidade, que, como já foi demonstrado, é um dos elementos constitutivos da identidade. A outra é a tradição oral em si, através das palavras sagradas. Os fatos, as narrativas cantadas num ritmo e numa

melodia quase monótona que permitem a memorização dos fatos históricos dos povos, sobretudo dos reis da nobreza e das entidades divinas (LUZ, 2000, p. 90).

No Brasil, lugar no qual o processo de trocas simbólicas entre as diferentes nações africanas já está amadurecido, fez-se surgir, por exemplo, as figuras do preto velho e do caboclo (LUZ, 2000, p. 90). Isso atesta a necessidade e o êxito da continuidade das identidades negras que se mantêm através da oralidade e do zelo pelas lembranças dos rituais; das palavras, dos objetos, pessoas importantes e de tudo quanto rememora os reinos africanos desde os tempos anteriores à escravidão. Para Marco Aurélio Luz, as referências históricas feitas pela tradição oral, alimenta a memória social (LUZ, 2000) e “o culto aos ancestrés marca acentuadamente a continuidade transatlântica do processo civilizatório do negro. (...) Através das referências históricas presentes na liturgia do culto aos ancestrés nagô, mantém a memória social e pessoal dos grupos participantes” (LUZ, 2000, p. 90).

O canto é, pois, para a tradição jeje-nagô, mais que uma celebração ou manifestação artística. É um “suporte imaterial” de memória que se converte em provas documentais sobre o passado. O autor insiste, por exemplo, que o panteão dos ancestrais reais cultuados nas cantigas entoadas em um terreiro de candomblé (“a afamada Casa das Minas”) indicaria a origem dos terreiros ligada desde a sua fundação à vinda de parentes do Rei Ghezo ao Brasil. Nessas cantigas as referências às realezas são:

Agongono (Angonglo, que teria vivido no século XVIII e início do século XIX)
 Dadalho, que segundo Pierre Verger, seria Agassou, o vodum dos reis do Daomé.
 Bepega, filho do rei Tegbessou
 Sepazin, filha do rei Wegbadja.
 Dako, o rei Dakondonou 1625-1640)

 Desse, filho do rei Kapengla
 Naite... mãe do rei Agonono (LUZ, 2000, pp. 90-91).

Importa também frisar que a ação de uma narrativa sobre um aspecto específico, permite, a quem o decora, a conhecer a cronologia do seu reino de origem e situar os fatos históricos de acordo com a referência feita no canto.

A força do canto na tradição jeje-nagô é tão imensa que se confunde com a própria força do canto na religião *candomblé*, que, como veremos não é uma religião africana, mas é fruto dos intrecruzamentos culturais dos africanos no Brasil, inclusive com o cristianismo. Também outra religião – que em sua maior parte se baseia nas religiões africanas – a *umbanda* utiliza o canto com a mesma função do candomblé e da tradição jeje-nagô, ou seja, de rememorar as realezas ancestrés. Ali o canto foi incorporado a “gira” e tem o mesmo efeito

mnemônico: *Pai Joaquim/pai Joaquim e a/pai Joaquim é o rei de Angola (...)* (LUZ, 2000, p. 91).

Nota-se que a umbanda faz referências a nomes em língua portuguesa, uma vez que o seu surgimento se deu em um tempo histórico bem mais recente que o que se deu o surgimento do candomblé.

Essa percepção acerca da “adaptação” da umbanda, entretanto, deve ser vista como um indicativo de que, embora a cultura jeje-nagô, assim como toda tradição, prime pela continuidade, a cada processo histórico ela incorpora em sua narrativa os elementos marcantes das particularidades do tempo vivido pelo seu povo. Decorre daí que muitas *cantigas* afro-brasileiras continuaram e continuam a serem utilizadas como métodos mnemônicos, mas para contar novas passagens, novas demandas dos pretos e mestiços no Brasil. É o caso do exemplo a seguir: “Chora meu cativo (bis)/Meu Cativo, meu cativerá/Oi no tempo da minha sinhá/Quando sinhô me batia/Eu gritava por Nossa Senhora, /Meu deus,/ Como a pancada doía” (LUZ, 2000, p. 91).

Não é preciso se dispor de um método interpretativo mais apurado para se concluir que a cantiga tem como tema a escravidão, faz referência às oligarquias dos escravocratas e à violência que esses imprimiam sobre os escravos. Pelo tempo verbal da cantiga sabemos que narrador está se referindo ao passado, de modo que quando da sua composição, a Abolição já havia acontecido. Finalmente, não é aos orixás que o eu lírico pede ajuda, mas à uma divindade católica, o que demonstra que no tempo abordado o “sincretismo” ou a imposição da ideologia religiosa branca já causava grandes efeitos no imaginário dos pretos escravizados.

O compositor Gilberto Gil talvez tenha sido o autor brasileiro que mais entendeu esse sentido duplo de continuidade na cantiga de origem africana. Há em sua obra uma contínua referência à radiação que ao mesmo tempo em que se conserva, incorpora novas demandas acerca da identidade negra no Brasil. A canção dos reinos ancestrais:

Aganju, Xangô/ Alapalá, Alapalá, Alapalá/ Xangô, Aganju O filho perguntou para o pai:/ "Onde é que tá o meu avô/O meu avô, onde é que tá?"/O pai perguntou pro avô:"Onde é que tá meu bisavô/Meu bisavô, onde é que tá?"/Avô perguntou ô bisavô:"Onde é que tá tataravô/Tataravô, onde é que tá?"/Tataravô, bisavô, avô/Pai Xangô, Aganju//Viva egum, babá Alapalá!//Aganju, Xangô//Alapalá, Alapalá, Alapalá/Xangô, Aganju//Alapalá, egum, espírito elevado ao céu//Machado alado, asas do anjo Aganju/Alapalá, egum, espírito elevado ao céu/Machado astral,/ancestral do metal/Do ferro natural/Do corpo preservado/Embalsamado em bálsamo sagrado/Corpo eterno e nobre de um rei nagô/Xangô (RENNÓ, 2000, 185).

Em outros momentos, Gilberto Gil toma a ancestralidade como matriz para celebrar a festa da negritude na atualidade. É o caso da canção Filhos de Gandhi⁴⁹

Omolu, Ogum, Oxum, Oxumaré /Todo o pessoal/Manda descer pra ver/Filhos Gandhi//Iansã, Iemanjá, chama Xangô/Oxossi também/Manda descer pra ver/Filhos de Gandhi/Mercador, Cavaleiro de Bagdá/Oh, Filhos de Obá/Manda descer pra ver/Filhos de Gandhi//Senhor do Bonfim, faz um favor pra mim/Chama o pessoal/Manda descer pra ver/Filhos de Gandhi//Oh, meu pai do céu, na terra é carnaval/Chama o pessoal/Manda descer pra ver/Filhos de Gandhi (RENNÓ, 2000, p.146).

Cumprime primeiramente informar que essa canção foi composta e gravada por Gilberto Gil, no disco *Refavela* de 1977 no intuito de revitalizar um dos mais tradicionais blocos afro de carnaval de Salvador, Filhos de Gandhi, que no começo da década de 1970, estava caindo na indigência. O próprio autor relata que a primeira coisa que fez foi ingressar no bloco em 1972 e no ano seguinte compôs a canção. Essas atitudes fizeram com que o bloco saísse do ostracismo, se reafirmando como importante entidade, guardiã da memória do carnaval, da cidade de Salvador e dos adeptos da religião do candomblé (RENNÓ, 2000, p.146).

A direta referência aos orixás do candomblé faz jus a que se tem dito até aqui sem, no entanto, ter definido o que são *orixás*. Pois bem, em uma definição sucinta, *orixá* é de “categoria das dos nagô-iorubá divindades ligadas à vida e a natureza. para a Tradição, que comanda o universo, o movimento das coisas e a natureza. Ocupam patronatos, recebendo cultos específicos, coerentes com suas funções mandos de poder” (LODY, 1984, p.80). Para a tradição, cada pessoa tem um orixá que lhes acompanha, lhes dá sentido à vida e a seus atos (COSTA, 1974, p.17). Os espíritos, (mesmo os considerados elevados e criadores das coisas, do mundo e do homem, como os “deuses” (para fazer uma comparação com a cultura europeia) Olorum, Oxalá e Exu) são orixás. A palavra *ori* significa *cabeça*, daí ser comum no candomblé a expressão *santo de cabeça* (LUZ, 2000). Dentro da tradição religiosa do candomblé, essas entidades têm o papel central de ligação do homem a sua espiritualidade, a sua memória arquetípica. Fernando Costa (1974) demonstrou que a preservação da religiosidade foi uma importante forma de resistência dos negros. Sob a manutenção das suas crenças e dos seus rituais sagrados, os negros conseguiram com que as suas identidades fossem preservadas.

É notável que outros blocos afros, *Mercador de Bagdá*, *Cavaleiros de Bagdá e Filhos Obá* são citados na canção, numa clara demonstração de que, mais importante que

⁴⁹ Segunda faixa do Lado D do disco *Gil & Jorge Ogum Xangô*. Ano:1975. Gravadora Philips Records.

revitalizar os *Filhos de Gandhi*, é afirmar a memória celebrativa da tradição das festas carnavalescas e da identidade negra.

É preciso que se entenda também que *Filhos de Gandhi*, reclama a si mesma como parte do próprio ritual da tradição oral dos jeje-nagôs, uma vez que o seu autor faz referência às descendências dos orixás, da mesma maneira que os jeje-nagô faziam no passado, através de um tipo de louvação chamado *okiri*. Nesse tipo de canto, uma das características dos deuses é que, assim como na mitologia grega, a sua narrativa reproduz no mundo espiritual, o mundo dos homens, as relações humanas. O mundo espiritual servindo como base modelar do imaginário do mundo material. Na canção em tela, a descendência dos deuses pode servir como base de legitimação das descendências dos reis dos reinos yorubás.

Um *okiri* destacado por Marco Aurélio Luz (2000) foi elaborado pelos jeje-nagôs em louvação a orixá iya-nasô, entidade feminina, que zela pelo assentamento de Xangô (senhor do raio e pertencente a parte alta na hierarquia dos deuses). Tem-se o seguinte texto:

“Honra oh, oh oh, honra sempre oh, oh,oh./Odulebe eu, eu lhe saudarei sempre respeitosamente./Velho pássaro que não arde no fogo/ velho pássaro fatigado que não arde no Sol/Alguma coisa secreta estava escondida na casa da mãe./O acordo secreto do sacerdote ni jenne jenne/Honra (...) Honra a minha mãe Opake/(...) Mãe cuja vagina amedronta a todos / Mãe cujo pelo público se monta em forma de laços/Mãe que armou uma cilada (...) (LUZ, 2000, p. 39).

Não obstante a beleza de uma construção de linguagem rica em simbologias e metáforas, o que se pretende destacar nesse *okiri* é o seu conteúdo de louvação ao orixá feminino, visto que o papel da mulher na cultura jeje-nagô não é inferior ao do homem, mas ambos se complementam e, principalmente, o uso que o compositor Gilberto Gil faz dessa tradição de louvação em algumas canções. Nas canções *Iemanjá* (1964), cuja letra é de Othon Bastos, e *Iansã* (1972) e *As Ayabás*(1976), cujas letras são de Caetano Veloso, Gilberto empresta o seu conhecimento melódico e forma pessoal de interpretar aos letristas. Já na canção *Kaô*⁵⁰ há uma inversão: a música de Rodolfo Stroeter e a letra de música de Gilberto Gil. Nela, tem-se uma espécie de hino litúrgico no qual as palavras *Kaô Kabiéci lê* e *obá* é que são que são tradicionalmente utilizadas para saudar o Orixá Xangô são entoadas com devoção:

Kaô/ Obá obá obá obá obá/Obá obá obá obá obá/Obá obá obá obá/Xangô baobá obá Xangô/Kaô/Kabiéci lê/Kabiéci lê/Kabiéci lê/Kabiéci lê/Kaô kaô kaô//Baobá/Obá obá obá obá Xangô/Obá obá obá obá obá Xangô/Obá obá obá obá Xangô/Obá obá obá obá (RENNÓ, 2000, p.354).

Cantada originalmente no disco *O Sol de Oslo* (1998), essa canção tem um arranjo musical com piano e cítara indiana que reforça a ideia de economia de palavras em função da

⁵⁰ Sexta faixa do disco *O Sol de Oslo*. Ano: 1998. Gravadora: Biscoito Fino

liturgia proposta. Se comparada, por exemplo, ao *okiri* anteriormente apresentado, ela parece ser menos rica. Mas justamente a repetição da saudação tradicional a xangô na umbanda: *Kaô kabieci Le* (“salve” meu pai Xangô) e referência a Obá, orixá feminina guerreira, ligada a ao fogo (desta vez no candomblé), é que implica poucas palavras, já que a ideia da louvação é a repetição dos nomes desses orixás, que em si bastam.

Contudo, o que Gilberto Gil pretende não diz respeito apenas a uma mera recordação ou cópia dos cânticos da cultura jeje-nagô, por razões ligadas às suas preferências religiosas. Pois pesquisadores da sua obra (CARVALHO, 2015; LOPES, 2013; SANTOS, 2015; GIL; RISÉRIO, 1988), têm demonstrado que canções alusivas diretamente às formas fixas africanas de cantigas são apenas uma pequena parte dela. E, principalmente, no seu fazer artístico, ele não está fazendo uma cantiga ou uma canção folclórica, cuja autoria é o que menos importa, mas está compondo uma música do gênero *canção*, que se caracteriza pela necessidade da identificação de um autor (SODRÉ, 1997) – e uma marca pessoal lhe atravessa. Nessa perspectiva, o que se quer dizer é que Gilberto Gil toma como base um meio de memória coletivo que é a cantiga jeje-nagô. Mas se ele persiste em utilizar as suas formas de transmissão da memória de uma tradição, isso se faz, porém sob o invólucro de outro gênero musical, a canção. Esse gênero esse tempo (a do século XX) goza de maior prestígio e aceitação social no Brasil e por isso é mais eficiente para o que pretende: reivindicar a identidade negra como uma das identidades do Brasil (CARVALHO, 2015).

Tem se referido neste texto a cultura jeje-nagô como uma tradição. O intuito é demonstrar que assim como os judeus se revindicam como povo-memória (WEINRICH, 1997), pode-se reclamar também aos jejes-nagôs essa condição, pois as suas trajetórias e histórias semelhantes a dos judeus, foram marcadas por celebrações do mito; tempos de abundância; tempos de cativos; diáspora e manutenção das nações; mesmo em momentos ausentes de um território politicamente, baseando-se na continuidade permitida pela *Tradição* (LUZ, 2000). Mas o que quer se dizer com essa palavra?

Na introdução de um dos trabalhos de Marco Aurélio Luz (2000), o antropólogo Muniz Sodré (SODRÉ In LUZ, 2000) afirma que “Para o homem da Tradição, existir não significa apenas simplesmente *viver*, mas *pertencer* a uma totalidade – o grupo. Cada ser singular perfaz a sua individuação a partir dessa pluralidade instituída, onde se assenta as bases da sua sustentação da vida psíquica individual” (apud LUZ, 2000, p. 11). A Tradição é, portanto, o elo nascido a partir das relações históricas e sociais que permitem que os indivíduos possam ter o sentimento de grupo, de continuidade que legitimam os seus atos tanto individuais como coletivos. Ainda segundo Sodré (SODRÉ in LUZ, 2000)

Pelo pertencimento, o grupo faz-se imanente ao indivíduo, enquanto esse se reencontra no grupo. O indivíduo pertence ao grupo tanto quanto a si próprio, pode ser indivíduo ou ser grupo equivale de fato a uma função no trabalho de limites ou de determinação de identidade em face da vasta diferenciação do fenômeno humano. Para o homem da Tradição, da *arkhé*, está mais que claro que o subjetivo é o trans-subjetivo (apud LUZ, 2000, p. 11).

Tem-se dessa forma que por uma sociedade baseada na tradição é aquela na qual o indivíduo não vivencia a ilusão de que se encerra em si mesmo sua condição de ser pensante e as suas atuações, como ocorre nas sociedades industriais, por exemplo. Na tradição, o mito e o mágico permeiam a todas as relações sociais. Isso não quer dizer que elas sejam atrasadas. Pois, se de acordo com Marco Rovelli (2013) a imposição do mito e do mágico impedimentos para que ocorra a evolução das forças produtiva em uma sociedade, há de se entender que esses impedimentos só ocorrem na medida que os sacerdotes e os líderes espirituais utilizam os seus poderes políticos para se colocarem acima dos interesses do reino/nação/Estado, afetando inclusive os atos de pesquisas e aperfeiçoamento de técnicas. Sendo assim, embora na África se desenvolvessem sociedades tradicionais (assim como em todas as outras sociedades, pois não há registro histórico de povos ou comunidades que surgem sem uma base de legitimação no mito), elas foram capazes de desenvolver complexas técnicas e alcançaram conquistas científicas. Vide o caso do Egito Antigo, que foi um dos primeiros grandes impérios da humanidade. (LOPES, 2006).

A Tradição que marca a cultura jeje-nagô se manteve após o processo de escravidão no Brasil. A tese de Marco Aurélio Luz (2000) é de que ocorreu nesse processo o que ele chamou de *continuidade transatlântica*, pois “O que caracteriza o processo histórico negro africano é o fato de notarmos uma linha de continuidade ininterrupta de determinados princípios e valores transcendentais que são capazes de engendrar e estruturar identidades e relações sociais” (LUZ, 2000, p. 31).

Em seguida a essa afirmação, o autor vai traçando alguns locais de ancoragem de identidade negra no Brasil, após as viagens transatlânticas. a) Em primeiro lugar, identifica o terreiro de candomblé como um desses espaços uma vez que nessa manifestação religiosa se encontram todos os elementos necessários para a transmissão contínua das memórias dos afrodescendentes, constituídas ao longo dos processos históricos que remontam épocas anteriores à escravidão. b) as reminiscências dos quilombos são outras instituições que guardam a memória negra, a saber, ao seu tempo os quilombos eram mais do que focos de resistências à colonização e à escravidão. De acordo com Marco Aurélio Luz (2000), pretendiam-se com os quilombos criar “novas áfricas”, ou seja, rememorar a materialidade do

espaço africano deixado pelos escravizados ocupando o novo espaço, que eram os locais (na verdade verdadeiras regiões) em que os escravos rebelados criavam os quilombos. Essa consideração do autor se relaciona com a teoria da memória de Maurice Halbwachs (1990) sobre a imbricação entre memória e espaço. Por sua teoria, as pessoas se lembram coletivamente no espaço. Quando deslocam de um lugar para outro, ainda que individualmente, a memória da espacialidade deixada por eles permanece. “Móveis, ornamentos, quadros, utensílios e *bibelots*, comparações de moda e de gostos, nos lembram também os costumes e imitações sociais antigas” (HALBWACHS, 1990, p.131). Por essa teoria é comum que se entenda essa busca de recriação da África pelos quilombolas nas terras americanas. Pois “as imagens espaciais desempenham um papel na memória coletiva. O lugar ocupado por um grupo não é como um quadro negro sobre o qual escreve, depois apagamos as figuras.” (HALBWACHS, 1990, p. 133) c) os blocos afros de carnaval, as festas, como as congadas e os maracatus, colocados pelo autor de maneira distinta, mas aqui agrupados em um só eixo, e que guardam a semelhança com o próprio espírito festivo do candomblé, que se mantêm como uma síntese da tradição e da memória; d) as irmandades negras, que são fundamentais para se entender como a memória e identidade negra se reconfigurou na medida em que o catolicismo tentou se impor como religião oficial sobre os escravizados e do Estado, de uma forma geral.

Todos esses espaços de identidade (espaços entendidos como *locus* materiais ou manifestações simbólicas) são guardadores da tradição, muito embora é no candomblé que se manifesta de forma mais acentuada a precisão da continuidade da Tradição que Marco Aurélio defende existir. A tradição oral e cantada do candomblé (além da valorização da dança, da *performance* dos adeptos da manifestação religiosa) oferece a Gilberto Gil um ponto de partida para o seu projeto de abordagem da identidade e memória negra no Brasil, uma vez que o gênero canção ao qual é um especialista é perfeitamente capaz de casar-se com as formas fixas dos *okiris*, dos *batuques* e dos *jexás*. Noutras palavras, assim como Caetano Veloso, Martinho da Vila e outros (SANTOS, 2014), Gilberto Gil através da canção insere o seu discurso como parte da *continuidade transatlântica*.

5 CONTINUIDADE TRANSATLÂNTICA⁵¹

5.1 SÓ QUEM SABE ONDE É LUANDA... – O CANDOMBLÉ COMO MATRIZ DA CANÇÃO

É salutar que se detenha um pouco nessa relação entre a canção de Gilberto Gil e o candomblé. Já foi posto no Primeiro Capítulo que a sua aproximação nessa religião foi tardia e relativamente conturbada, uma vez que ele foi criado sob a rigidez católica pela sua mãe tia-avó na infância em Ituaçu quando da sua transferência para Salvador pertenceu ao Colégio Marista e morou com os tios igualmente católicos (GIL; ZAPPA, 2013; FONTELES & GIL, 1999). Passado esse primeiro momento de desconhecimento, o autor mergulhou profundamente na religião, tomando-a como matriz de muitas das suas canções, a saber, que – como Marco Aurélio Luz (2000) compreende – essa instituição religiosa é essencial para que se conheça a história e a memória dos afrodescendentes brasileiros e munir-se do conhecimento sobre a tradição para instrumentalizá-la como forma de luta pelas políticas afirmativas dos negros brasileiros.

As suas primeiras canções cujas letras versam diretamente sobre a temática foram *Batmakumba* em parceria com Caetano Veloso no ano de 1968 (RENNÓ) e *Omã Iaô*, composto às sós em 1969 (RENNÓ, 2000, pp. 98; 107). Porém, Gilberto Gil, já havia feito a melodia de *Iemanjá* para a letra de Othon Bastos em 1964 e na letra de *Eu Vim da Bahia* utiliza referência ao candomblé, “as festas de rua”, “o samba de roda” e a “mãe Iemanjá”.

Porém, em muitos momentos o candomblé aparece de maneira descentralizada em algumas de suas canções, e/ou sendo os seus elementos utilizados como alegorias de outras coisas – como por exemplo em *Parabolicamará*⁵² e em *Palco*: “Trago a minha banda só quem sabe onde é Luanda saberá lhe dá valor/(...) Eu como devoto trago cestos de alegrias de quintais”. (RENNÓ, 238, p. 2000).” Há outros casos em que as letras nada dizem sobre o candomblé ou umbanda, mas os seus elementos se fazem presentes de forma complementar ao tema da canção proposta. A título de ilustração pode-se citar: *Lugar Comum, Andar Com Fé, Toda Menina Baiana*⁵³ (*toda menina baiana tem um santo que Deus dá...*) dentre outras.

Necessário que se diga que o sincretismo religioso também é um fato constante na obra de Gilberto Gil. Ele se revela principalmente na junção candomblé e catolicismo, contudo também está presente em canções que abordam concepções religiosas e filosóficas

⁵¹ Este capítulo é uma continuação do Capítulo III. Por questões de estilo, preferiu-se dividi-lo em duas partes.

⁵² Segunda faixa do disco homônimo. Ano: 1992. Gravadora: WEA

⁵³ Sétima faixa do disco *Realce*. Ano: 1979. Gravadora: WEA, *Elektra*.

orientais. De certa forma, quando Gilberto Gil propõe na canção um discurso que remete ao sincretismo, ele está concebendo o candomblé, o cristianismo, ou qualquer outra religiosidade como variantes das manifestações da transcendência. Isso é notável em composições como *O Deus Mu Dança* e no trecho final de *Guerra Santa*⁵⁴ “O nome de Deus pode ser oxalá, Jeová, Tupã, Jesus, Maomé/(...)e tantos mais /Sons diferentes, sim, para sonhos iguais” (RENNÓ, 2000, p. 364).

Gilberto Gil não se autodefine como um crente tradicional, quer do candomblé, da umbanda ou do catolicismo. Em algumas canções como *Não Tenho medo da Morte*, por exemplo, há uma forte indicação de uma concepção materialista de mundo.

Em outras, a ideia de religiosidade aparece de forma bastante particular (È o caso de *Se Eu Quiser Falar Com Deus*). Esse fato condiz com algumas de suas manifestações públicas sobre a questão (PROGRAMA SEM CENSURA, 09.05.2002). Contudo é preciso enfatizar, que a importância do candomblé e da umbanda para o autor não é apenas o de uma concepção pessoal de mundo, mas um meio de revisitar constantemente uma memória social e fazer uso militante dela.

Para entender como candomblé é presente nas canções de Gilberto Gil, inicialmente, será analisada parte da composição *Parabolicamará*. Nessa canção, o tema não é o candomblé, mas há nela alguns dos seus elementos. A palavra “parabólica” simboliza o sofisticado, o estado atual do mundo. Ela se funde com a palavra *camará*, utilizada pela tradição brasileira para significar os camaradas, os amigos capoeiristas (LOPES, 2013). Embora a temática da canção diga respeito às mudanças de um planeta globalizado, a capoeira faz-se presente em seu ritmo na referência ao som do berimbau e da cabaça. Esse último, na simbologia jeje-nagô representa a criação do mundo, a sua parte de cima é Obatalá (ou Oxalá) e a parte de baixo é Oduduwa, (irmã de Oxalá que durante algum tempo foi a sua esposa). Conta a mitologia que ambos brigaram, mas após a se reconciliarem, fizeram um grande banquete e, se completam (LUZ, 2000, pp.36-37). Mas a cabaça também significa o útero, a barriga e a sexualidade, por conta do seu formato de barriga de uma grávida (LODY, 1995, p. 219).

O som na tradição também é sagrado, pois “a palavra falada, a palavra cantada, a palavra som e os instrumentos musicais são forma de ligação sagrado” (LODY, 1995, p. 38). De sorte que quando o trecho da estrofe diz; “Esse tempo nunca passa/ Não é de ontem nem de hoje/ Mora no som da cabaça/Nem tá preso nem foge/No instante que tange o berimbau,

⁵⁴ Décima primeira faixa do disco *Quanta*. Ano: 1997. Gravadora: *Mesa/Blumoon Recordings*

meu camará.”, o compositor está também se referindo a concepção de tempo “cíclico” da tradição, ao mesmo tempo em que convoca os seus camarás para dar volta no mundo, como propôs Cássia Lopes (2013).

É sempre bom lembrar que para os jeje-nagôs, a memória oral representa “a vontade de retorno ou revivalismo da Terra Prometida” (LODY, 1995, p.39) e o compositor habilmente utiliza essa vontade de uma tradição para inseri-la na memória nacional, em uma conjuntura (anos 1990) em que o capitalismo estava em sua fase de globalização.

Há também composições em que a relação entre os elementos dos outros temas necessariamente não é de alegoria, mas de referência ou intertextualidade. Exemplo desses é *Domingo no Parque*, a qual já foi abordada neste texto, mas que merece o destaque de que a *roda* a que ela todo tempo remete (“roda gigante”, “Juliana girando” e o próprio andamento da música, como se a melodia “rodasse” na medida em que ocorre a narrativa.) dialoga com o conceito de *roda* no candomblé, símbolo de festa, comunhão com o sagrado e concepção de tempo (LODY, 1984). Acerca desse último, é sempre bom lembrar que nas sociedades tradicionais, o conceito de tempo é cíclico, ou seja o tempo é formado por eras que se extinguem mas retorna, decorre daí que a representação do calendário nelas, é quase sempre em forma circular, em forma de roda. A roda como retorno as tradições.

Parte-se agora para uma canção no qual a memória do candomblé é central. Em *Batmakumba* o que se tem é a própria vontade da *Tropicália* em discutir a identidade nacional brasileira sobre uma perspectiva da tradição modernizadora. Segundo o próprio Gilberto Gil, “essa palavra nacional para significar todas as religiões africanas, e que é um termo que Oswald de Andrade usou” (RENNÓ, 2000, p. 98). “Batmakumba” é um neologismo que remete imediatamente ao batuque do candomblé (que popularmente é chamado de macumba), mas também dialoga com as estéticas modernista e concretista. Como exemplo do primeiro diálogo podem ser citados os experimentos de Oswald de Andrade – *poema pílula*, *poema comprimido*, etc. – e o próprio nacionalismo que o movimento modernista propunha com o seu ideal de *antropofagia* (COUTINHO, 2005). Como ilustração da segunda relação pode-se perceber que a letra da canção é um típico poema experimental ao gosto concretista, no qual as palavras formam uma imagem – um poema gráfico, no caso em tela a letra “k”. Também de acordo com o próprio Gilberto Gil, a influência concretista advém do encantamento que aquela postura artística causava nos adeptos da Tropicália.

A ideia de substituir as letras “c” e “i” pelas letras “k” e “y” tinha como objetivo representar o consumo da vida moderna e as relações com a cultura *pop*, fazendo também

apologia a música estrangeira da época, a qual os tropicalistas jamais renegaram (RENNÒ, 2000).

De uma maneira muito criativa, a expressão “obá”, típica do vocabulário do candomblé se confunde sonoramente com a interjeição “oba”, que quer dizer algo positivo, algo divertido. Os isolamentos fonológicos quando cantados, permitem situações em que as junções das palavras “bate” e “macumba” gerem outras como, “Batman”, herói dos quadrinhos, que à época estava muito em voga (e isso novamente pode interpretado como uma alusão ao consumo e a arte pop).

Mas o que mais interessa nesse texto é como a canção-poema, ressignifica a expressão “bate macumba”, como algo festivo, moderno e genuinamente nacional. É importante que se diga que “bater macumba” na década de 1960 era ainda uma expressão que transitava como pejorativa nas classe média e alta do país. Ser chamado de “macumbeiro” era muitas vezes um xingamento, uma vez que a liberdade religiosa aos cultos afros era restrita e dependia de autorização policial, como já vimos. Mas também porque a ideologia do branqueamento nacional se alimentava e fazia-se se alimentar de certa ignorância da sociedade brasileira sobre os elementos simbólicos e materiais do candomblé, e, se para os conhecedores da tradição “macumba” é um instrumento musical africano e “macumbeiro” o seu executor, nas falas do senso comum “macumbeiro” tornou-se “feiticeiro” (LODY, 1984; SERRA, 1995).

De forma que quando os jovens com propostas mais modernas para o país celebraram a palavra “macumba” como um ato genuinamente nacional eles buscaram inscrever a memória a que essa palavra remete na nova tradição do país. A gravação dessa canção está no disco *Tropicália* de 1968, que além de Gilberto Gil e Caetano Veloso tinha em sua composição o grupo *Mutantes*. Esse disco é considerado um dos melhores já produzidos no país (NAPOLITANO, 2004) e influenciou outras gerações de artistas nacionais e internacionais, principalmente do *rock*.

Curiosamente, a interjeição “oba” sendo fonologicamente transformada na palavra “obá” que é uma entidade do candomblé não foi percebida por Gilberto Gil quando da composição desta canção, o que demonstra que certos aspectos inconscientes permeiam a todo tempo a produção de um autor. Eis a canção na íntegra:

Batmakumbayêyê batmakumbaoba
 Batmakumbayêyê batmakumbao
 Batmakumbayêyê batmakumba
 Batmakumbayêyê batmakum
 Batmakumbayêyê batman
 Batmakumbayêyê bat
 Batmakumbayêyê ba
 Batmakumbayêyê
 Batmakumbayê
 Batmakumba
 Batmakum
 Batman
 Bat
 Ba
 Bat
 Batman
 Batmakum
 Batmakumba
 Batmakumbayê
 Batmakumbayêyê
 Batmakumbayêyê ba
 Batmakumbayêyê bat
 Batmakumbayêyê batman
 Batmakumbayêyê batmakum
 Batmakumbayêyê batmakumbao
 Batmakumbayêyê batmakumbaoba (RENNÓ, 2000, p.68).

Outras experiências com relações mais diretas ao candomblé podem ser vistas, por exemplo, nas letras de *Opaxorô*⁵⁵ e *Omã Iaô*⁵⁶. Esta, bastante simples e curta (basicamente: Omã Iaô /Omã Iaô , sendo repetido, num caso parecido com a canção Kaô, já analisada) tem a função de saudar as “filhas de santo”, denominação daquela que através da liturgia recebe o seu orixá (LODY, 1995). Já Opaxorô pode significar tanto uma representação direta de Oxalá, quanto um instrumento que o representa, sendo, portanto um símbolo com formato fálico, como emblema do poder e da fertilidade, da criação da terra. Esse artefato tem variações nas várias nações – quanto ao material que foi feito, detalhes etc – e em alguns candomblés está ligada a concepção de que Oxalá é hermafrodita (LODY 1995, p. 216) e no culto afro-brasileiro

Na canção (RENNÓ, 2000, p.361), de 1995, o compositor utiliza “Opachorô” no sentido direto, de Oxalá como Deus para pedir melhoria para o Brasil , para “enxugar os prantos”, embora não deixe claro que as suas motivações.

Há obras nas quais o domínio da técnica de fazer poesia de Gilberto Gil se junta a reflexão da tradição e de questões existenciais que a transpassam. É o caso de *O Eixo de Exu*

⁵⁵ Nona faixa do disco *Quanta*. Ano 1997. Gravadora: Warner.

⁵⁶ __ faixa de *Gilberto Gil*, também chamado de *Cérebro Eletrônico*. Na: 1969. Gravadora: *Philips Records*.

(RENNÓ, 2000, 367). O próprio título é uma aliteração e as estrofes seguem um percurso rítmico de um poema que prima pela forma (e não pela métrica nesse, caso) como no trecho: “O si/O outro/O eu//Algo/Alga/Alguma albumina numinosa”.

Do ponto de vista das ideias o autor desenvolve uma reflexão sobre o tempo, e a existência, utilizando expressões como; “O eixo de Exu gira/O eixo de Exu manobra.”. Pode-se interpretar que na concepção do eu-lírico as coisas e situações que atravessam as existências das pessoas são uma constante, mas há um destino, há um querer na manobra de Exu. Nessa canção Exu é a metáfora do próprio tempo, do próprio destino. “Seja feita a vossa vontade/Assim na terra do meu viver/Como no céu do meu sonhar//A vossa vontade como gema//(...)//O ovo que a vida gala/ O ovo que a vida choca/O ovo que a vida estala/No nascimento da morte”.

Em muitas religiões, o ovo é o símbolo da alma e nessa canção Exu é representado como o senhor da vontade da alma. Interessante que o catolicismo associou Exu ao diabo (LUZ, 2000), por entender que ele era vingativo. Porém Exu é, na tradição, um dos orixás mais criativos que existem. É o criador da Terra. Voltemos ao mito da criação: conta-se que Olorum havia recomendado a Oxalá que quando fosse criar a Terra ele deveria dar uma oferenda a Exu, senão não conseguiria. Por vaidade, Oxalá não deu a oferenda ao irmão mais novo, que o fez cair em diversas armadilhas, dentre quais deixou-se embebedar por vinho de palma. Exu então lhe roubou o “saco da criação” e criou o mundo. Mas quando da criação do homem, Exu, após Oxalá se humilhar, ajuda-o (PREVITELI, 2003), o que é diferente da interpretação cristã de Exu como um eterno sabotador, como o diabo.

Nessa canção, portanto, Gilberto Gil busca, dentre outras coisas, rememorar a força original de uma concepção que estava corrompida no plano discursivo pela ideologia cristã.

A importância dos terreiros para a tradição foi diversas vezes saudadas quando ele queria homenagear personalidades importantes como em *Aquele Abraço* e *Ouro e Marfim*, em que ele faz referência ao apresentador Chacrinha e homenageia postumamente o compositor Tom Jobim, respectivamente. Mas, sem dúvida, a figura mais importante do candomblé da Bahia no século XX foi a sacerdotisa Mãe Menininha do Gantois. Ela é foi uma das que mais se destacou nas lutas de resistência contra a polícia do Estado e as perseguições de toda ordem, vindas principalmente por parte da igreja católica. Bastante politizada, esteve em importantes debates acerca da tradição e rejeitou, por exemplo, a ideia de sincretismo. A mais famosa canção que lhe homenageia é *Oração de Mãe Menininha*, do influente Dorival

Caymmi. Por sua vez, Gilberto Gil a homenageou em *Requiém Para Mãe Menininha do Gantois*⁵⁷ (RENNÓ, 2000, p. 317)

Segundo o compositor, ele conheceu Mãe Menininha em 1973, quando já era iniciado no candomblé. A sensação do encontro é descrita como algo impactante positivamente e ela o auxiliou a compreender mais sobre a sua vida e sobre a religião. Desse e de outros encontros com Mãe Menininha, Gilberto Gil fez nascer a canção *Logunedé*, cuja letra reverencia a linhagem do orixá que leva esse nome e que a sacerdotisa identificou como seu santo de cabeça. (FONTELES & GIL, 1999, pp. 126-127)⁵⁸

A participação de Mãe Menininha na vida pública é relevante e, isso é realçado quando se tem relatos sobre as perseguições ao candomblé na Bahia, desde o início do século XIX. No ano de 1935, por exemplo, Nina Rodrigues afirmava-se que “o negro é infenso a catequese” e que as suas práticas religiosas estavam se alastrando. “O culto gegê-nagô, terreiros como candomblés, continuam a funcionar regularmente e cada vez mais e se implanta nas cidades do Estado” (LUZ, 2000, p. 208).

Nina Rodrigues catalogou inclusive vários discursos racistas dos jornais impressos no século XIX, como forma de serem provas de que o “problema” do candomblé estava se tornando histórico. O *Jornal da Bahia* de 03 de maio de 1855, por sua vez, já comunicava que há seis dias funcionava “num lugar chamado Gantois, um grande candomblé.” (LUZ, 2000, p.208); o Diário de Notícias do dia 18 de outubro de 1876 avisava que até às cinco horas da tarde os bondes estavam lotados de pessoas que possivelmente iam para as festas de candomblé (LUZ, 2000, p.209);

Os jornais aliavam a publicação contra o candomblé com a divulgação sempre negativa das ações dos negros, contribuindo assim para a produção de discursos estereotipados sobre os negros. De acordo com Marluce Macedo (2011):

Na maioria dos grandes jornais impressos de maior circulação nos estados brasileiros ou mesmo de circulação nacional durante os séculos XIX e XX, os indivíduos negros eram considerados amantes do ócio e/ou atrasados e sem discernimento nas suas atividades de trabalho. Outra abordagem comum às notícias veiculadas sobre a população negra tratava-se da violência constante entre populares, quase sempre associada a essa população, desde que o ato de violência física e/ou verbal, representado como bárbaro e imoral, era interpretado como algo próprio desses indivíduos negros (MACEDO, 2011, pp.74-75).

⁵⁷ Além do Livro de Carlos Rennó, vimos a versão disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q1cd8K1-8hc>. Acesso 12.07.2015.

⁵⁸ Gilberto Gil disse que antes do encontro com Mãe Menininha, o seu orixá de cabeça já tinha sido identificado, e era Xangô. Após o encontro, durante um tempo ele cultivou Logunedé, mas depois voltou se identificar mais com Xangô. (FONTELES, & Gil, 1999).

Além do mais, imprensa não se contentava em dar a sua opinião racista. Ela avisava à polícia e pedia providências contra as festas que de acordo com o Código Penal vigente eram consideradas crime (CARVALHO, 2015).

Um exemplo desses pode ser extraído se encontra tabloide *Diário de Notícias* de 06 de outubro de 1896, o redator pedia ao “Sr. Dr. Secretário da Polícia e da Segurança Pública, por em ofício que dirigir ao senhor Dr. Falcão e recomendar que faça cessar um candomblé que há dois dias está funcionando num lugar chamado Gantois” (LUZ, 2000, p. 209) e o *A Bahia* do dia 13 de Janeiro de 1900 publicou que naquele mesmo local estava funcionando “um selvagem candomblé” que incomodava o sossego público.

Essa parceria entre a polícia do Estado e a imprensa não é uma exclusividade das perseguições contra o candomblé, mas no mundo capitalista se impõe como uma condição de existência da própria ideologia burguesa: as instituições ideológicas – a religião oficial do Estado, a imprensa, os meios de mídia utilizados para o entretenimento, etc. – precedem às instituições repressivas nas atividades do controle social, buscando causar uma impressão de ordem e tranquilidade (CARVALHO, 2015).

Contudo, o ataque ao candomblé revela que a esse tempo o Estado e a imprensa sabiam dos potenciais do candomblé como forma de organização de resistência – ou como núcleo de identidade, daí a urgência de coibi-lo, daí a urgência de tornar essa memória silenciada.

Necessário se faz lembrar que durante esse período também houve resistência às perseguições dos jornais alinhados com o Estado pela via de jornais criados por militantes negros, Marluce Macedo (2013) lembra que existiu o “jornalismo negro”, ou seja, alguns jornais que tinham o intuito de denunciar do preconceito racial e combater ao racismo. Esse foi o caso do a jornal *A Raça*. A imprensa negra, e não foi algo isolado, mas foi um movimento que se ampliou, tanto em número de seus/suas representantes, quanto em abordagens.

É preciso também lembrar que as tentativas, muitas vezes exitosas, de silenciamento das memórias dos negros não tinha no racismo uma finalidade em si mesma, mas se relacionava diretamente com o uso pela sociedade capitalista do fenótipo e da cor do negro (no primeiro momento escravizado e depois o negro livre) como elemento de dominação. Marco Aurélio Luz (LUZ, 2000) faz uma reflexão que as reuniões dos negros em festas e candomblés eram vistas pelos senhores da colônia como um perigo a ordem disciplinar no trabalho nas vastas plantações. E complementarmente a essa observações, os historiadores João José Reis e Eduardo Silva (1989), dizem que durante a escravidão “O ajuntamento de

‘gente de várias cores’ em festa significava a desordem social, da mesma forma que o sincretismo religioso operava uma subversão de símbolos” (REIS & SILVA, 1989, p. 44). Os escravocratas da colônia sabiam que esse ajuntamento era perigoso, de maneira que criavam medidas para a hierarquização dos escravos e fomentava entre eles a inimizade. Naquele momento histórico a utilização do termo negro era de ordem limitada, uma vez que era genérico demais. Usava-se a expressão preto para os escravos africanos e crioulos para os escravos nascidos no Brasil. Os crioulos, principalmente os mestiços experimentavam a face mais paternalista da escravidão, enquanto aos pretos restava a violência mais direta do seu senhor (REIS & SILVA, 1989, p. 45).

Essa hierarquização étnica no Brasil foi se aprofundando na medida em que a mestiçagem foi crescendo. Expressões como *sarará*, *mulato*, *moreno* etc. se tornaram usuais para designar tonalidade da pele do sujeito e qual lugar da hierarquia social em que ele se encontrava, criando assim uma sociedade que do ponto de vistas meramente sociológico é baseado em castas. Contudo, a despeito dos racismos disfarçados na própria visão universalista que combate o racismo (GUIMARÃES, 2004), há de se colocar que tanto no caso da relação senhor e escravo, quanto na relação burguês e proletário, as diferenças do proletariado (no caso em tela as diferenças de tons de pele, de qualificações para o trabalho, de salário etc) são em verdade elementos aproveitados pelo dominador para impedir que a comunhão entre os dominados crie uma consciência de classe (FERNANDES, 1972). O arremate de Abdias Nascimento dessa questão, com a tese de que todos os brasileiros são negros (GUIMARÃES, 2004) e, conseqüentemente, a luta contra o capitalismo deve ser em conjunto com a luta contra o racismo, parece-nos ser o mais acertado.

Entretanto, é sempre bom lembrar que essa aversão às festas de candomblé nem sempre foram estratégias dos senhores contra os escravos. Reis & Silva (1989) narram uma situação em que em um candomblé chamado Candomblé de Accú foi invadido pela polícia que lá encontra negros de diferentes status na hierarquia (de etnias). Dentre os que não conseguiram fugir, os pretos, foram punidos e presos e as crioulas (todas mulheres) foram repreendidas e mandadas para suas casas, porque faziam trabalhos mais especializados para os seus donos (REIS & SILVA, 1989). O assalto ao Candomblé de Accú revela, para os autores duas coisas: a) que o candomblé era a instituição central da representação e negociação dos negros na Bahia e b) a tática de impedimento das festas e da segregação racial não funcionou bem no Brasil, como ocorreu nos Estados Unidos, por exemplo (SKIDMORE, 2001).

Sobre a primeira revelação, raciocina-se que a partir das inúmeras resistências dos escravos à disciplina do trabalho, o direito às festas (quase sempre candomblés) concedidas

pelos senhores aos escravos passou a ser utilizados como formas de contrapesos e paliativos contra as asperezas da escravidão (REIS & SILVA). A partir de então, o capitalismo nascente no Brasil teve que conviver com a contradição de repressão aos agrupamentos dos negros, mas nunca de forma total, pois se precisava do trabalho dos escravos.

A exigência de autorização policial para o funcionamento dos cultos de candomblé na Bahia só se encerrou ano de 1976, quando o então Governador Roberto Santos a dispensou a exigência de inscrição na delegacia, após o empenho de alguns intelectuais a antropóloga Joana Elbein e outros (LUZ, 2000). Dentre os que empenharam na luta pela legalidade, encontra-se a sacerdotisa Mãe Menininha do Gantois. Atualmente ela permanece como um dos símbolos de militância da luta pela memória do povo do candomblé.

Eis, na íntegra a canção *Réquiem Para Mãe Menininha do Gantois*:

Foi/Minha mãe se foi/Minha mãe se foi/Sem deixar de ser - ora, iêiê,
 ô//Dói/Minha alma/ainda dói/Minha alma ainda dói/Sem deixar doer - ora,
 iêiê, ô/Foi/Tão boa pra nós/Tão boa pra nós/Não deixa de ser - ora, iêiê,
 ô//Mãe/Do orum, do céu//Do orum, do/céu/Me ajuda a viver neste ilê
 aiê//Rara/Ouro/Guarda o tesouro pra nós/Riso/Puro
 Porto Seguro pra nós/Vemos/Vivo/O brilho da tua luz/Iluminando nossos
 corações//Ouve nossa oração/Escuta a demanda de cada um/Manda teu doce
 axé/Recomenda ao santo /teu candomblé/Fala com cada um/Fala com cada
 um/Fala com cada filho fiel/Canta pra todos nós/Derrama sobre todos o teu
 mel/Foi/Minha mãe se foi/Minha mãe se foi. Sem deixar de ser a Rainha do
 Trono Dourado de Oxum/Sem deixar de ser/Mãe de cada um/Dos filhos pra
 quem eternamente sempre haverá/Mãe Menininha/(...) (RENNÓ, 2000, p.
 317).

Essa composição faz jus a sua atuação na luta pelo direito dos adeptos do candomblé (tanto negros quanto brancos) a se manifestarem como tais. O sincretismo (sobre o qual no tópico 3.4.3 dissertaremos um pouco mais), mesmo que tenha como um dos seus constituidores de origem a própria vontade da Santa Sé, durante muito tempo foi repellido pelo catolicismo. De acordo com Ordep Serra (1995)

a maior parte do povo-de-santo ainda defende a ligação do seu rito com o culto católico, numa atitude que a igreja repele. Mas também deste lado não há alinhamento uniforme: se muitos sacerdotes, muitas autoridades eclesiais, atacam o sincretismo e condenam o culto dos orixás, outros poucos se preocupam com o assunto. Há também os que mostram abertos ao diálogo com os terreiros e nem veem no candomblé uma prática fetichista (SERRA, 1995, p. 221).

Segundo o autor, embora o sincretismo fosse durante muito tempo condenado oficialmente pela igreja, muitas pessoas frequentam os terreiros de candomblé de forma clandestina, pois se disseminou que a religião é marcada pela “feitiçaria” dos negros, ou seja, na verdade o motivo dos “bons católicos da Bahia” não assumirem o sincretismo religioso é o

racismo e o preconceito (SERRA, 1995, p. 222). Mas nas últimas décadas do século XX, o candomblé passou a ter prestígio social, sendo assumidamente frequentado por uma gente oriunda das classes média e alta, graças às “impressões causadas por figuras carismáticas como a ialorixá Mãe Menininha do Gantois.”, e acrescenta: “pelo o que eu sei, nunca houve, no Estado uma autoridade religiosa que alcançasse tanto prestígio quanto ela” (SERRA, 1995, p. 223).

5.2 OS QUILOMBOS- A FELICIDADE DO NEGRO É UMA FELICIDADE GUERREIRA...

A história das lutas dos negros no Brasil e em algumas partes da América é também a história dos quilombos. No entanto, embora a historiografia tenha promovido grandes debates (OLIVEIRA, 2015; LOPES, 2006) sobre essa questão, ao que parece, o quilombo ainda é um tema que povoa no imaginário da sociedade brasileira como algo exótico ou pouco importante. Em outras palavras, a despeito da luta de historiadores em pela rememoração do quilombo e, mais recentemente vários trabalhos no Campo da Memória acerca das sociedades quilombolas, há uma vontade da burguesia nacional seja silenciada (seja lembrada apenas como uma identidade estereotipada).

A razão desse esquecimento, segundo a hipótese aqui levantada, relaciona-se com a própria manutenção da ordem burguesa que se coloca sobre a sociedade como detentora da verdade, sendo a ela desinteressante que a memória do quilombo, (assim como outros eixos das identidades negras), seja revolvida, o que viabilizaria caminhos para denunciar uma História- memória comprometida com o racismo como mecanismo de hierarquização social.

Lançamos mão de uma reflexão acerca dos usos da memória como forma de poder, com base na história do quilombo no Brasil, a qual será resumida em seguida.

Ao longo da História, os reinos, e as nações fazem o uso da memória como fonte de poder num esquema bastante complexo: em primeiro lugar, através das conquistas e guerras promovem extermínios dos inimigos e favoreceram o apagamento definitivo de suas memórias. Aos sobreviventes, muitas vezes, os vencedores impõem as suas ideologias, ou seja, passaram sistematicamente a promover aquilo que já foi definido como enquadramento de memória.

Veja-se o caso específico dos negros trazidos ao Brasil nas viagens transatlânticas no período da escravidão. O primeiro processo é o de se fazer esquecer as nações de origem dos indivíduos escravizados, (daí a segregação dos grupos de origem comuns). Segue a isso a catequese e a imposição da língua e costumes da metrópole. Num “terceiro passo”, o

esquecimento se dá através do domínio dos suportes que detêm a ordem discursiva: a escola, a imprensa, o Direito, a História, etc...

Através desse domínio ideológico opera-se o seguinte mecanismo: o enfático discurso médico-jurídico da inferioridade dos negros e mestiços; o uso do racismo no cotidiano como forma de impedimento de ascensão social de pretos e mestiços. Quando um sujeito individualmente burla esse mecanismo e alcança certo prestígio, o mecanismo de esquecimento se dá através da minimização das suas qualidades e feitos, para que ele não tenha prestígio social, o que faria dele um modelo a ser imitado por outros da etnia. Como exemplo pode-se citar os casos de racismo (mencionado no Segundo Capítulo deste texto) que Gilberto Gil enfrentou quando da sua atuação como Ministro da Cultura.

Mas é com o uso da História que a memória oficial da nação é mais eficaz. A medida de promoção do silenciamento é simples: a generalização dos povos e nações africanas, como se “o outro” do europeu colonizador fosse algo raso e sem personalidade. Por exemplo, a confusão entre jejes, nagôs, haussás e malês; a minimização da complexidade das nações africanas anteriores à escravidão, como se os seus agrupamentos sociais fossem primitivas e desprovidas de organizações como as dos os reinos, nações e Estados. Finalmente, quando das fugas dos escravizados para os quilombos, a história-memória minimiza as características desses lugares e instituições, com mesmo fito de deixar esquecida a memória de resistências e vitórias de negros no Brasil durante a escravidão e, principalmente a existência dos quilombos como verdadeiros reinos de vasta extensão territorial que desafiava o poder da Coroa Portuguesa.

A História dos africanos e afrodescendentes do Brasil desde o Século VII na África até a extinção dos quilombos, no século XVIII, pode fornecer fontes comprobatórias dos usos da memória que foi apontada neste texto. De acordo com Nei Lopes (2006), pode-se se utilizar a expressão “Antiguidade africana” para designar as civilizações dos núbios, etíopes e egípcios que existiam e alcançaram grandes êxitos nos domínios dos conhecimentos técnicos das ciências. Pouco a pouco, o Egito foi se sobressaindo sobre as outras civilizações e se constituindo como império, sendo que a sua influência sobre a África se deu com mais ênfase cerca de mil anos A.C., situação que se manteve até derrota dos egípcios pelos gregos e consecutivamente Império Romano em 30 A.C., quando a partir de então o Egito passou a ser uma espécie de província daquele império. Ainda de acordo com aquele autor, durante o domínio egípcio, algumas conquistas humanas chegaram ao auge. Durante a época dos faraós, o Egito não teve rivais à altura (LOPES, 2006, pp. 21-22).

A desestruturação dos reinos e nações africanas é intensificada, na medida em que outros povos, munidos da vantagem de unidade nacional, que permitiu o desenvolvimento na técnica da guerra, passaram a lhes assaltar. Assim, de acordo com Marco Aurélio Luz (2000), no ano de 639 D.C. os árabes invadiram o Egito dando origem ao solapamento da África e a um de escravidão comum na Idade Antiga e remanescente na Idade Média, a qual não se baseava na cor da pele, mas no mero uso do trabalho compulsório pelos povos vencidos (LUZ, 2000, p.130-131).

Mas foi com as exigências do mercantilismo que a escravidão moderna nasceu com as suas especificidades. Inicia-se o tráfico escravista por conta de uma conjuntura econômica europeia de nascimento de um Novo Modo de Produção que exigia maior e bem mais barato uso de mão de obra. Vale ressaltar duas coisas: a) quando as Grandes Navegações se iniciaram a Península Ibérica já tinha a esse tempo tido uma população mestiça, visto que os árabes negros ocuparam a região desde o século XIII e se misturaram com as populações locais; b) mesmo assim, o tipo físico e a cor da pele dos escravizados passou a ser um elemento diferenciador em relação aos dominantes (FREYRE, 1980).

Contudo, para que não seja apenas abordada a história da escravidão do ponto de vista da memória nacional, ou seja, dos dominados, é salutar que fixe nos estudos de Marco Aurélio Luz (2000) Esse autor relata que processo de escravidão e colonialismo foi de conflitos, manobras e resistências. Em primeiro lugar, a tática dos portugueses foi tentar se aproximar do reino do Congo e transforma-lo em seu vassalo, dando ao rei Mvemba Nzinga o título cristão de Rei Afonso I e títulos de nobreza europeia a elite dos povos do reino do Congo. O catolicismo teve grande importância nesse intento, pois a serviço da ideologia da elite portuguesa essa recebia o emblema de universal. O lema do Estado europeu para maquiagem as suas vontades imperialistas era que se mantivesse “as fraternais relações entre suas majestades católicas” (LUZ, 2000, pp. 191-193).

A técnica do uso das relações políticas, religiosas e econômicas como vetor de dominação, foi bem sucedida, a princípio. Mas logo os portugueses encontraram resistências do Congo em manter a relação de venda de escravos e de colaboração para invasão de outras nações africanas. E em 1560 começam guerras de resistências dos povos Ndongos (avisados por Afonso I dos perigos da nação católica) contra Portugal. Nesse período o tráfico de escravos se intensificou. Com o lema de “guerra justa”, Portugal foi adentrando no continente africano e capturando pessoas, colocando-os em navios chamados “tumbeiros” para leva-los para a colônia como escravos (LUZ, 2000, pp. 192-199). Esse processo duradouro e imitado

por outras nações europeias como Espanha e França resultou no na desfiguração e ruralização do continente africano.

Se a ideologia da “guerra justa” serviu para Portugal expandir as suas fronteiras e em nome de Deus disfarçar a real vontade do capital, coincidentemente (Talvez não seja tanta coincidência assim, dada a erudição de Gilberto Gil), mais de quinhentos depois, Gilberto Gil compôs uma canção que denuncia essa mesma relação capitalismo e ideologia cristã (nesse caso, protestante neopentecostal) e tem um título semelhante ao lema “guerra justa”. Trata-se da canção *Guerra Santa*, das quais se extraem alguns versos: “Ele diz que tem como abrir o portão do céu/Ele promete a salvação/ele chuta a imagem da santa, fica louco, pinel/Mas não rasga dinheiro não” (RENNÓ, 2000, p. 364).

Ironicamente na canção de Gilberto Gil, dessa vez o catolicismo ocupa o polo passivo nessa relação do uso ideológico da religião e da intolerância religiosa em favor do capital. Contudo, há de lembrar que a canção foi inspirada num episódio controverso ocorrido no dia 12 de outubro de 1995, quando o pastor Sérgio Von Helde, bispo da Igreja Universal do Reino de Deus proferiu insultos verbais e físicos contra uma imagem da santa católica Nossa Senhora de Aparecida, durante o programa matutino *O Despertar da Fé*, transmitido pela *Rede Record de Televisão*⁵⁹. Nossa Senhora Aparecida é considerada pelos católicos como "padroeira do Brasil", tem a tez negra, e, dentre outras coisas, povoa no imaginário da sociedade do país como um símbolo sincrético, sendo bastante respeitada no candomblé. O seu correspondente nesta religião é o orixá Oxum (LODY, 1984). Sendo assim o ataque a ela representou ataque à memória do catolicismo, mas também a memória da tradição do candomblé.

Retornando ao silenciamento e apagamento de memórias, operados pelos Estados ibéricos na África durante o colonialismo, há de se colocar que esse processo não foi totalizante. Em muitos casos, as memórias dos povos africanos não foram apagadas, pois “a recusa da identidade de escravo caracterizava as insurgências” (LUZ, 2000, p. 200). As táticas dos negros contra a escravidão eram o suicídio, as lutas pelas cartas de alforrias e as fugas para os quilombos. De acordo com Marco Aurélio Luz (2000), os quilombos eram milhares por toda a América, constituíam-se como sociedades bem organizadas e com vastas extensões territoriais, tendo uma organização típica do Estado moderno, com cidades e capitais. Além do mais, os quilombos eram instituições nos quais os seus integrantes assimilavam as ideias

⁵⁹ Fonte do Acervo JN 12.10.1995. Link <https://www.youtube.com/watch?v=luzdtANdj0s>. Acesso 02/06/2016

daquilo que seria chamado de pan-africanismo, e lutavam conscientemente contra o capitalismo imperialista (LUZ, 2000, pp. 210; 308).

O mais famoso dos quilombos foi o de Palmares. Surgido em Alagoas em 1600, ele ocupou outras regiões, como a região onde hoje se situa o Estado de Pernambuco. Consta que a sua extensão era de 27 mil quilômetros quadrados, era banhado por vários rios – como o Ipojuca Jacuípe – e Uma; tinha cidades fortificadas como Macaco, Zumbi, Tabocas e Una. Os seus solos férteis, eram divididas com as famílias e o Estado. As trocas comerciais com colonos eram intensas e o intercâmbio internacional também, tanto assim que o Reino de Ndongo na África conhecia e trocava informações com este quilombo (LUZ, 2000, pp. 210;221-223;324-342).

Consta que após uma guerra que terminou em 1685 os portugueses vencidos por Palmares tentou usar do artifício de “perdoar” os rebelados e o líder Zumbi, pelos danos causados a Fazenda Real. Há esse tempo, o quilombo ele ameaçava o sistema escravista e desestruturava a produção açucareira, e em 1688 O rei Pedro II, de Portugal, em carta, pediu ao Governador que fosse moderado nas torturas aos negros fugidos para os quilombos e recapturados, e “negociasse com o Capitão Zumbi dos Palmares.” Mas a negociação não foi aceita pelo quilombo (LUZ, pp. 202-203).

A tática que se seguiu foi de guerra de destruição total dos quilombos para que se apagasse a existência do reino negro africano. Mesmo assim, há de se colocar que o quilombo dos Palmares existiu perdurou por quase cem anos, constituindo-se como modelo de sociedade alternativo à sociedade colonial.

O filme *Quilombo* de Carlos Diegues buscou recontar a história de Palmares nessa perspectiva de que existiu um reino negro no Brasil. Para tanto convidou Gilberto Gil e Waly Salomão para compor as canções *Quilombo o Eldorado Negro*; *Dandara, a Flor do Gravatá*; *Zumbi, (A Felicidade Guerreira)*; e *Ganga Zumba(O Poder da Buginganga)* (RENNÓ, 2000, pp. 273-274) Nas duas primeiras a música e parte da letra é de Gilberto Gil, das últimas ele fez apenas a melodia.

Nessas canções, Gilberto Gil e Waly Salomão buscaram o *revival* do Palmares heroico e contar a história de Palmares como uma utopia existente no Brasil: existiu/Um Eldorado negro no Brasil//(...)//Viveu, lutou, tombou, morreu, de novo ressurgiu” (*Quilombo, O Eldorado Negro*⁶⁰). Buscaram também mistificar as figuras de Zumbi e de Dandara: Zumbi, Comandante gurerreiro/Ogunhé, ferreiro-mor, capitão (*Zumbi*);”é tanto espinho/é tanto amor/

⁶⁰ Primeira Faixa do disco *Quilomb*. Ano: 1984 ____

é flor//Dandara/.” (Dandara). Mas principalmente atuaram na contribuição para o não esquecimento da importância dos quilombos para a sociedade brasileira, pois como diz a canção *Ganga Zumba*: “Nunca é permitido esquecer”.

Mesmo nessas canções épicas, o projeto nacional proposto por essa dupla que há esse tempo já não eram chamados de tropicalistas é o mesmo da Tropicália, de tornar mais heterogênea a identidade nacional brasileira. Assim, na canção *Quilombo*, a palavra carnaval (utilizada como metáfora de alegria, festa) faz referência ao retorno a utopia do quilombo como parte da identidade do Brasil. Gilberto Gil ainda comporia em 1995 outra canção sobre o tema em parceria com Carlinhos Brow, a música *Zumbi* (RENNÓ, 2000, p. 362) que faz referência intertextual com a canção *Quilombo*.

Em parceria com Jorge Benjor (Na época utilizava o nome artístico Jorge Ben), Gilberto Gil compôs a canção *Rei do Maracatu* (RENNÓ, 2000, p. 99) cuja letra louva a resistência dos negros e em certo sentido faz referência a ideia do quilombo como um eterno revival. A princípio pensou-se neste texto em demonstra-lo no tópico acerca dos blocos de rua e dos maracatus, entretanto, por entender que a canção celebra a concepção da música como uma louvação aos ancestrais e de certa forma celebra as “novas-áfricas” dos quilombolas, ela neste tópico foi transcrita:

Nego caiu no samba sem parar/Pulou pra qui pulou pra lá/Mas não pediu licença pra sambar/Coitado do nego, o nego vai apanhar/Mas nego não precisa de licença/Pois nego é nego é nego tu
O nego não vai apanhar/Pois nego é rei, rei, rei/É rei do maracatu/Toda vida trabalhando, se virando/E o capitão da mata procurando/Um jeito de evitar que o nego/Bote pra quebrar/Pois ele é nego tu/Pois/ele é rei, rei, rei/É rei do maracatu (RENNÓ, 2000, p. 99).

Essa canção é bastante emblemática pelo fato de em sua letra se buscar tornar novamente presente o imaginário das realezas africanas simbolizados na dança, na festa de maracatu. Ela traz também alguns elementos constitutivos da própria identidade negra brasileira, a saber o samba, gênero o qual surge em concomitância com o candomblé e muitas vezes com ele se confunde. A genealogia do samba são a *umbigada*, ou *semba*, o *samba de roda*, e o *samba de crioulo*, todos considerados em certo tempo como música folclórica até se consubstanciarem no gênero que seria a marca identitária da memória nacional. (SODRÈ, 1997; VIANNA, 1997; TINHORÃO, 1998).

Outro elemento é a rebeldia do “nego” que “não pediu licença” para sambar, embora a violência contra os negros seja denunciada no verso seguinte. Durante o tempo em que se estabeleceu a sociedade imperial no Brasil e em grande parte do período republicano expressão “nego tu” se opunha a expressão “nêgo sinhô”. O último diz respeito áqueles

negros e mulatos que alcançaram certo prestígio social, graças a ascensão econômica e acesso a educação. Tratava-se de um negro polido e adequado ao gosto da catequese da ordem burguesa. Já o “nêgo tu” povoava no imaginário como o negro simples, iletrado e destituído dos valores daquilo que a burguesia tomava como civilização (TINHORÃO, 1997). Mas na canção os autores dão o protagonismo da rebeldia justamente ao “nêgo tu”, numa clara alusão a sua indisponibilidade à disciplina do escravocrata e/ou do burguês. O trabalho escravo e a perseguição e implicância do capitão do mato é o grande empecilho para que o negro possa exercer a sua identidade de homem livre e de representar o culto as suas realzas ancestrais. Ressalta-se que conforme foi dito no Primeiro Capítulo, Jorge Benjor foi uma das pessoas que mais influenciaram Gilberto Gil a tomar partido pela causa negra.

Importante lembrar que acerca do silêncio sobre Palmares e da construção de uma memória hegemônica que correspondia à versão oficial sobre o mesmo, Edson Carneiro afirmou que Palmares ficou envolvido em sombra e em silêncio por três séculos, enquanto o seu fantasma, (ou seja, a História oficial das 25 expedições, do suicídio de Zumbi e a vitória de Domingos Jorge Velho ,bandeirante que conseguiu derrotar o quilombo em questão) é o seu tomava o seu lugar de fala (MACEDO, 2011).

Dessa maneira os trabalhos das políticas de memória feito por “militantes” como o próprio Edson Carneiro, Abdias Nascimento entre os intelectuais e artistas que produziram obras de grande circulação social, como a canção –caso de Gilberto Gil – se constituem como meios eficientes para a reversão do silêncio e do direito da coletividade negra contar e ouvir a sua própria história.

5.3 AS IRMANDADES - AS MULHERES CANTANDO TIRAM VERSOS

As irmandades fazem parte dessa confluência entre o negro e o sertão e simbolizam a identidade do sertanejo – tradicionalmente católico – como uma subjetividade compatível com a negritude. Elas tentaram ser primeiramente utilizadas como uma tática da Coroa Portuguesa para servirem como massa de manobra na luta contra as rebeliões dos negros, sobretudo no contexto da existência dos quilombos. Todavia, é importante lembrar que o processo de africanização do catolicismo começou com a rainha Ginga. Foi ela que abriu as portas do *Ndongo* aos missionários católicos e pediu aos seus povos para que usassem o símbolo da cruz e fizessem o sinal da cruz quando avistassem ou passasse em locais sagrados pelos católicos. Os símbolos católicos para os *ndongos* ganharam novos significados. Os santos passaram a ser reverenciados como seus os ancestrais. Isso é uma das origens do

sincretismo religioso, pois grandes levas de escravos desse reino veio para o Brasil, introduzindo assim esse específico tipo de catolicismo.

Pessoas como o padre Antonio Vieira incentivam a existência das irmandades, pois os seus objetivos era de, através do catolicismo dos escravos tirar o poder da Coroa, e fortalecer a Santa Sé, que a esse tempo já era muito forte. Por outro lado, as irmandades serviram para que os negros escravizados ou recapturados dos quilombos participassem de reuniões, com rodas de discussões e aos poucos reestruturassem a identidade cultural original, criando novas táticas de lutas como a de organização para compra de Cartas de Alforria (LUZ, 2000, pp. 344-348).

A música de Gilberto Gil pouco faz alusão direta às irmandades, mas está marcada pela alusão indireta que é a junção do catolicismo e elementos do candomblé e da vivência no sertão. Canções como *Língua do Pê*, *Ciranda* fazem referências à celebração dessas trocas simbólicas entre ambas as religiões e também com a umbanda. Algumas, inclusive, como servem como suporte para questionar a própria ideologia da Igreja Católica, a serviço da dominação burguesa, é o caso da canção *Procissão*, neste texto já analisada.

Há de se colocar, entretanto, que Gilberto Gil não é o primeiro artista a subjetivar-se ao mesmo tempo como negro e sertanejo que teve grande projeção. Marco Aurélio Luz (2000), por exemplo, relata que o gênero *cantoria*, surgido no fim do século XIX na Paraíba e bastante cultivado no sertão nordestino é uma tradição que teve o seu ponto alto com o cantador negro José Limeira, que se intitulava como “o cantadô maió que a Paraíba criou-lo”. A cantoria, mais que um gênero musical representava uma arma na luta ideológica contra a cultura branca ocidental que buscava caracterizar-se como verdade absoluta e universal.

Infelizmente este não é o espaço para se delongar sobre a riqueza das vida e obra de José Limeira (1886-1954). Cumpre-se apenas em afirmar que os seus versos cantados “vencia” inúmeros oponentes que o enfrentava através de versos inventivos e do seu vasto acervo intelectual que dispunha. E em seu repertório ele incorporava elementos de positividade da negritude e da recusa da servidão à ordem burguesa.

Ao que parece Gilberto Gil é também herdeiro da tradição da cantoria, ainda que de forma indireta, visto que em muitos momentos a sua poesia é semelhante a dos cantadores e a sua relação com Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro (ambos sertanejos e negros) remota a sua infância. Assim, se dos versos de José Limeira pode-se extrair: “Eu chamo Zé Limeira/ cantadô não tem ciúme/ brisa que sopra da serra/fera que chega no cume” (LUZ, 2000, p. 470), o domínio da poesia repentista em Gilberto Gil também pode ser verificado nesse trecho de *Rep* (referência): “O povo sabe o que quer/ mas o povo também quer o que não sabe(...)//O

que não sabe, o que não saboreia porque que é somente visão/ e tão somente cores, a cor do veludo/ Ludo (...)”(RENNÓ, 2000, p. 356)

Na verdade o sincretismo é a característica mais marcante da obra de Gilberto Gil, e isso abre também para ele a possibilidade do constante diálogo entre a tradição (as tradições católica e negra e brasileira) com as conjunturas internacionais como a Globalização e o uso das novas tecnologias. Gilberto Gil, assim, rejeita o negro católico como um elemento estático no acervo da memória nacional. A isso, a sua obra reclama pelo reconhecimento do negro como sujeito do seu próprio destino e que é parte de um mundo globalizado e por isso deve reclamar por seus direitos às conquistas científicas. Na canção *Pela Internet* há um trecho que sintetiza isso. A *web site* que o eu lírico cria permite-o velejar pelas águas da informação levando, dentre outras coisas a tradição: “Que veleje nesse informar/Que aproveite a vazante da informaré/que leve um *okiri* do meu velho orixá/Ao porto de um disquete de um micro em Taipé” (RENNÓ, 2000, p.368).

5.4 MANDA DESCER TODO PESSOAL – OS BLOCOS DE CARNAVAL COMO MATRIZ

Já foi dito que o afoxé é o carnaval de rua (LODY, 1984). Gilberto Gil fez inúmeras canções que foram cantadas nos carnavais e ele mesmo é um ativo incentivador e participante dos carnavais de Salvador, principalmente (GIL; ZAPPA, 2013). Dentre as composições do autor popularmente cantadas nos carnavais pode-se citar *Toda menina Baiana*, *Aquele Abraço*, e *Vamos Fugir*. Contudo a “rua” que a identidade negra neste texto reclama já não é a mesma que existia quando da proibição dos das participações das festas afro nos carnavais. De lá para cá, as “rua” foi tomada de assalto pelos protestos dos blocos afro, pelas celebrações do bloco Olodum, pela manutenção como tradição da festa da Lavagem do Senhor do Bonfim, pela explosão da *Axé Music* na década de 1990 e assim por diante. O simbólico foi a rua, porque ele estava acompanhado da concomitante luta dos militantes anti racistas que também o fizeram. E se no plano da luta pelo Direito, Abdias Nascimento defendeu a luta dos negros como uma luta internacional, Gilberto Gil compreendeu a essa perspectiva e a inseriu no conjunto de sua obra (SANTOS, 2015).

É sempre tentador adentrar na análise das atividades de Gilberto Gil como Ministro da Cultura durante o Governo Luis Inácio Lula da Silva, quando a sua arte foi utilizada como um convite a celebração ao multiculturalismo e em prol da luta contra a pobreza, com ênfase nos espaços urbanos da América Latina e da África (LOPES, 2014).

De acordo com Pedro Henrique Varoni de Carvalho (2013) a presença de Gilberto Gil como Ministro da Cultura foi uma das intermediações na passagem da a imagem de “sapo barbudo” e esquerdista do operário Lula para o “Lulinha Paz e Amor” que venceu as Eleições Presidenciais 2005. Carvalho utiliza o conceito de *arquivo de brasilidade*, consoante a ideia de *arquivo* de Michel Foucault – espécie de acervo de saberes sobre algo – para demonstrar que no repertório tropicalista de Gilberto Gil coube todo o conhecimento da tradição brasileira e enxerga nisso a vitória da proposta do *tropicalismo* nos anos 2006-2011 (CARVALHO, 2013).

A aproximação de Gilberto Gil do então presidente da ONU Koffi Annan com que o acompanhou com um instrumento de percussão enquanto ele fez uma apresentação no salão de eventos da ONU (LOPES, 2013) simbolizaria a consubstanciação do internacionalismo que o movimento intitulado de *Quilombolismo* de Abdias Nascimento queria ter visto. Mas, ao que parece as atividades de Gil na ONU embora tenha sido relevantes para o Estado nacional brasileiro, não se constituem em uma exceção da sua compreensão de que a questão negra é uma questão internacional e de que é no espaço das cidades que se dão os conflitos sociais e as desigualdades entre pobres e ricos. Essa percepção se deu com o contato cada vez mais com o contato com as músicas internacionais, principalmente de autores negros como Fela Kuti, Bob Marley e Miles Davis (SANTOS, 2015).

Aliás, ao que parece a mais emblemático encontro de tradições são as gravações da canção *No, Woman, no Cry*, em sua versão original e na versão que Gilberto Gil fez em português, – *Oh, não Chores Mais* – de Bob Marley, do qual ele se tornou amigo e interlocutor. Esse encontro de tradições foi revisitado no disco *Kaya Ngan Daya* (2002), no qual Gilberto Gil canta outras canções de Bob Marley, o autor de *reggae* mais popular do mundo e que colocou a sua música a serviço da militância política e anti-racista. A importância desse encontro é que assim como Gilberto Gil, Bob Marley foi um negro que advém de um lugar cujo traço ruralizado é marcante (A Jamaica) e conseguiu fazer conexões com outras linguagens que rememoram a negritude. Noutras palavras é como se o sertão de Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga, partisse no corpo de Gilberto Gil ao encontro com outros espaços: o litoral de Dorival Caymmi, os grandes centros com as suas incursões pelo Tropicalismo, os confins internacionais quando do diálogo com o *rock* e outros gêneros, mas principalmente com o exílio em Londres; e o retorno ao “sertão” com o acolhimento do *reggae* como uma das identidades do Brasil. Esse “sertão”, entretanto já não é o mesmo que se encerra em um território e em “uma ordem discursiva” como disse Albuquerque Jr (1992). Pelo contrário é o sertão globalizado no qual transitam a tradição e as novas tecnologias,

sendo que através da canção de Gilberto Gil faz justiça a presença dos negros como parte da sua identidade e da identidade do Brasil.

A canção *Refavela* é uma verdadeira síntese dessa maturidade de Gilberto Gil nessa incursão ao mundo globalizado. Sem perder o ponto de vista crítico e de denúncia social ele demonstra a “favela” como um problema do capitalismo, o neologismo “refavela” um retorno temático á questão da pobreza nos grandes centros:

Alaiá, kiriê /Kiriê, iaiá //A refavela /Revela aquela /Que desce o morro e vem transar /O ambiente /Efervescente/De uma cidade a cintilar//A refavela/Revela o salto/Que o preto pobre tenta dar /Quando se arranca /Do seu barraco /Prum bloco do BNH//A refavela, a refavela, ó Como é tão bela, como é tão bela, ó//A refavela /Revela a escola /De samba paradoxal /Brasileirinho /Pelo sotaque /Mas de língua internacional//A refavela /Revela o passo /Com que caminha a geração /Do black jovem /Do black-Rio /Da nova dança no salão//Iaiá, kiriê /Kiriê, Iaiá//A refavela /Revela o choque /Entre a favela-inferno e o céu /Baby-blue-rock /Sobre a cabeça ;/De um povo-chocolate-e-mel//A refavela /Revela o sonho /De minha alma, meu coração De minha gente /Minha semente /Preta Maria, Zé, João//A refavela, a refavela, ó Como é tão bela, como é tão bela, ó/A refavela /Alegoria /Elegia, alegria e dor /Rico brinquedo /De samba-enredo /Sobre medo, segredo e amor/A refavela /Batuque puro /De samba duro de marfim /Marfim da costa /De uma Nigéria /Miséria, roupa de cetim (RENNÓ, 2000, p.195).

A demanda da pobreza e miséria, portanto, é uma demanda internacional. O próprio autor diz que a canção surgiu quando em 1977 foi participar de um festival de arte em Lagos na Nigéria e “re encontrou” a paisagem dos conjuntos habitacionais construídos no Brasil na década de 1950, as quais se constituíam como verdadeiras favelas nas quais iam ser colocadas 50 mil negros. Ele então rememorou a luta negra na América e na África do Sul (RENNÓ, p. 195).

Outra lembrança dessa situação urbana de violência negra está na canção *Haiti*⁶¹, cuja letra é de Caetano Veloso e parte da melodia é de Gilberto Gil:

“Quando você for convidado pra subir no adro/Da fundação casa de Jorge Amado/Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos/Dando porrada na nuca de malandros pretos/De ladrões mulatos e outros quase brancos/Tratados como pretos/Só pra mostrar aos outros quase pretos/(E são quase todos pretos)/E aos quase brancos pobres como pretos/Como é que pretos, pobres e mulatos/E quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados/E não importa se os olhos do mundo inteiro/Possam estar por um momento voltados para o largo//Onde os escravos eram castigados.(...)” (RENNÓ,2000, p. 350)

Composta para o disco *Tropicália II*, que comemorava os trinta anos do movimento tropicalista, essa canção mantém-se coerente com a crítica social e demonstra como o racismo

⁶¹ Primeira faixa do disco *Tropicália 2*. Ano: 1993. Gravadora: Polygram do Brasil.

à brasileira é complexo, a saber, que os “quase pretos” e os “quase brancos” usam a sua violência contra “pretos” e “mulatos” e “brancos tratados como pretos” (ou seja, brancos pobres), em outras palavras, no Brasil as classes sociais se confundem com as etnias. A condição da cor da pele e do fenótipo constitui-se quase sempre como elementos identitários também sociais, como havia refletido Guimarães (2004), porém a identidade negra (não em seu aspecto positivo, mas a identidade forjada pela ideologia capitalista) não se manifesta apenas na cor da pele, mas o ser negro no Brasil é o ser “pobre”, para quem foi negada a cidadania e lhes resta apenas a face violenta do Estado. O refrão da música diz “O Haiti é aqui/O Haiti não é aqui.” Fazendo alusão ao Haiti, um país cujas revoltas quilombolas e vitórias sobre o domínio francês lhes custaram o boicote das nações e o mergulho numa extrema pobreza (LUZ, 2000) e também faz referência com a letra de uma canção do próprio Caetano Veloso, *Menino do Rio*, que diz “O Havaí, seja aqui”. Nesse caso, trata-se de uma intertextualidade com o uso da ironia como forma de crítica para demonstrar que o Brasil visto pela bossa nova (*Menino do Rio*, a princípio, é uma experiência que quer fazer coro a canção mais famosa da bossa nova, *Garota de Ipanema*) é dispare do Brasil real visto pelos tropicalistas.

Mas o internacionalismo negro de Gilberto Gil não se encerra na crítica e nos lamentos. Antes ele promoveu um verdadeiro intercâmbio cultural e de agendas entre os povos pretos e mestiços do mundo. Em um exemplo, a canção *Lamento Africano*, recolhido por Gilberto Gil do folclore angolano e gravado (RENNÓ, 2000, p. 233) e as próprias versões em português de canções de Bob Dylan feitas por esse autor. Finalmente, a canção *La Renaissance Africaine*⁶² sintetiza a percepção da luta dos negros como uma agenda internacionalista e celebra o “renascimento da África”, como um retorno à uma memória de reinos e nações que o colonialismo e o capitalismo não conseguiram silenciar:

L'homme plein de dignité/Sa nature, ses dieux./Son histoire et l'au delà/L'homme et son paysage aimé/Tout est là devant ses yeux/Tout dedans le baouba/La renaissance africaine/La/renaissance africaine/Et sa puissance/La renaissance africaine/La renaissance/africaine/Avec sa dance/C'est l'afrique libérée/C'est l'afrique et ses idées/De sagesse et de vigueur/C'est l'afrique et sa mission/Clé pour la vrai construction Du monde civilize/Son peuple, son territoire/Qui s'étendent en diáspora/Jusqu'à la fin de la terre/En europe, en amerique/C'est toujours l'esprit d'afrique/La nouveauté qui prospere/Ses enfants, ses gens musclés/Ses femmes d'outre beauté/ Une beauté noir-nuit/Continent le plus age/Les vieux temps nous ont laissé/ Sa mythologie, sa vie (GIL, 2016) (O homem cheio de dignidade/Sua natureza, seus deuses,/Sua história e tudo mais./O homem e sua paisagem amada/Tudo está diante de seus olhos/Tudo dentro do Baobá /O renascimento africano/O renascimento africano/E seu

⁶² Sexta faixa do disco Banda Larga Cordel. Ano: 2008. Gravadora Warner Music Brasil.

poder/O renascimento africano/O renascimento africano/Com sua dança/É a liberdade africana/É a África e sua ideia/De sabedoria e vigor/É a África e sua missão/Chave para a verdadeira construção/Do mundo civilizado/Seu povo, seu território/Que se estende em dispersão/Até o fim da Terra/Na Europa, na América/É sempre o espírito da África/A novidade que prospera/Suas crianças, suas pessoas musculosas/Suas mulheres de outra beleza/Uma beleza preto-noite/Continente mais velho Os velhos tempos nos deixaram/Sua mitologia, sua vida.)

À civilização reivindicada pelo homem branco colonizador e empreendedor do mundo Gilberto Gil propõe uma civilização que dialoga com a sabedoria da tradição e do mito. O baobá, na tradição do candomblé é a representação do espírito da pessoa e do africano. É uma árvore conhecida pela sua longevidade, tamanho e beleza. Por isso, em muitas tribos africanas as decisões eram tomadas coletivamente ao seu redor. Diz-se também que se um morto for sepultado dentro de um baobá, a sua alma viverá enquanto a árvore existir. Estima-se que ao menos mil anos. Além do mais a árvore é para a Tradição, o símbolo da fertilidade, que remete ao renascimento. Por tudo isso, ela foi aos poucos sendo considerada símbolo de resistência dos africanos oprimidos (AYRÀ, 2010). Nessa canção o baobá se impõe como alegoria nessa perspectiva e na perspectiva da alegoria renascimento que as árvores costumam serem colocadas.

A diáspora africana, situação trazida pelas viagens transatlânticas da escravidão, torna-se um vetor de memória para a verdadeira liberdade humana, a saber, que os negros e a negritude circulam pelos confins da Terra e no pan-africanismo está a “chave para a verdadeira reconstrução do mundo civilizado”.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS – TEMPO REI, Ó TEMPO REI...⁶³

Os primeiros quadros sociais de memórias que constituíram Gilberto Gil como sujeito permitiram que, mais tarde, ele se constituísse também como cantor/compositor, muitas vezes comprometido com causas sociais e as questões da negritude.

A formação sertaneja e católica de Gilberto Gil que marcou grande parte das suas composições não é díspar da sua identidade negra. Da mesma forma, não é conflitante a identidade dos sertanejos com a negritude e a mestiçagem. Na verdade, a própria condição do dos brasileiros, se não foi primeiramente de morar no sertão, foi ao menos o de desenvolver uma identidade rural, já que a relações sociais durante na colônia na maior parte do tempo se davam no campo e em pequenas cidades com pouca urbanização (FREYRE, 1980).

Aos negros e mestiços especificamente, essa situação não foi muito diferente. Na medida em que se adentrou no sertão na busca da expansão da agricultura, pecuária e busca de plantas nativas, levaram-se também os escravos e os brancos pobres. Quando se fugia da escravidão era comum penetrar mais ainda o sertão, de forma que na atual região Nordeste e em Minas Gerais é que mais se identifica o território chamado de *sertão* como um lugar com características próprias, dentre as quais um grande contingente populacional negro/mestiço (ALBUQUERQUE JR, 2007).

O compositor Gilberto Gil percebeu esse atravessamento entre identidade sertaneja e negritude sem toma-lo como uma contradição, ainda que sabendo que em muitos momentos os seus aspectos são bem particulares. A título de ilustração, o preconceito religioso praticado contra os adeptos do candomblé, demonstra que o *sertão*, assim como em todo território brasileiro, não é um espaço da cordialidade nem da identidade uniforme.

Já em algumas das suas primeiras composições, como *Saudade e Triste Serenata* – ambas de 1962 (Rennó, 2000), são marcantes as referências ao Brasil idílico e nostálgico muito parecido com os representados nos *quadros do sertão*, que a discursividade que os intelectuais, das décadas de 1930 principalmente, desenvolveram (ALBUQUERQUE JR, 2007). Nesse primeiro momento é o compositor talvez não tivesse o comprometimento com a ideologia do *Estado Nacional*.

Logo em seguida, o *sertão* surge ressignificado. Em *Procissão*, por exemplo, há uma clara elaboração argumentativa que prima pela denúncia do uso da religiosidade como alienação, que delata a condição de miserabilidade do sertanejo. O compositor se coloca como

⁶³ Referência a canção *Tempo Rei*, na qual o autor reflete acerca do tempo, do movimento das coisas e da condição humana diante do “estar no mundo” e constitui-se como sujeito. (Rennó, 2000).

um crítico social, o que numa visão superficial poderia indicar que ele pretendia romper com a ideologia do Estado nacional.

Mas basta melhor atenção para que se perceba que o compositor não tinha intuito de colocar a sua música a serviço de uma revolução política radical. E, faça-se justiça, é preciso deixar bem claro que quase todos os compositores da época, mesmo os da corrente mais à esquerda eram nacionalistas.

Gilberto Gil, além do seu notável talento, teve no início da sua carreira uma conjuntura político social e artística que faria com que uma das mais bem sucedidas tradições inventadas surgissem no Brasil: a canção nacional popular das décadas de 1960 e 1970, que aos poucos responderia pela sigla MPB (Música Popular Brasileira). (RIDENTI, 2010; NAPOLITANO 2007). E, junto com os demais *tropicalistas* ele enxergou na música popular uma possibilidade de atualização das demandas temáticas brasileiras, contemplando as pautas da negritude numa perspectiva da crítica social, dialogando com a produção dos compositores da esquerda nacionalista (NAPOLITANO, 2007) mas ao mesmo tempo com um o olhar internacionalista e da valorização da história dos negros – o Pan-africanismo ou África celebrativa (SANTOS, 2014).

Como resultado disso, os tropicalistas conseguiram, dentre outros feitos, inserir na “nova tradição” da música popular do Brasil a as memórias da negritude dos cantadores de sambas, em diversos estilos, os diálogos com estilos musicais negras de outras nações e a memória do candomblé como elemento positivo para a identidade de Brasil que os pensadores da época buscavam cunhar (NAPOLITANO, 2007, RIDENTI 2010).

Foi a partir da *Tropicália* que Gilberto Gil, em muita medida motivado pela sua própria identidade negra existente em seu corpo, assumiu o papel de protagonista da representação da negritude na MPB (VELOSO, 1997).

Com o término do movimento tropicalista, o cantor não abandona a pauta da negritude. Pelo contrário, amplia. Ao voltar do exílio, em 1971, ele mergulhou profundamente no conhecimento sobre o candomblé, sobre as existências dos ritmos e importantes compositores negros de nações diversas, como Bob Marley, Jimmy Cliff, dentre outros. Cultivando não apenas as músicas de ritmos tradicionais do Brasil, mas também gêneros internacionais como o *reggae*, o *funk* e o *rock* (LOPES, 2013). Por isso, em certo sentido, rotular Gilberto Gil como compositor/cantor de Música Popular Brasileira é limita-lo ao campo das tradições que ele ajudou inventar, mas não foi um dos seus mais fiéis entusiastas, graças a sua abertura constante para as diversas formas de se fazer música, dentro e fora do país (GIL; RISÈRIO, 1988; LOPES, 2013)

Há, todavia, que se fazer uma breve reflexão acerca das limitações da condição de militante de Gilberto Gil. Primeiramente o tropicalismo, conforme foi demonstrado, não pretendeu ser uma ruptura radical com a ideologia do Estado nacional e se alinhar à uma arte engajada na luta contra o capitalismo. Pelo contrário, o que se pretendeu foi que a memória nacional se atualizasse e inserisse em seu acervo mais outros elementos da constituição da brasilidade, outras evocações de memórias que fossem relevantes inclusive para harmonizar o Estado nacional. As pautas das mulheres, dos negros, dos sertanejos etc. até então pouco contempladas na música nacional popular, são colocadas em concomitância com a pauta da tradição, da nova ordem mundial, da dualidade luta contra o imperialismo e identificação com o estrangeiro etc.

Nesse sentido, a *Tropicália*, embora de pronto a Ditadura Militar não entendesse, foi uma ideologia conciliadora e coerente com o espírito do nacional-desenvolvimentismo que o próprio Estado possuía.

Reconhecemos os limites da canção nacional popular das décadas de 1960-1970 como fonte revolucionária, uma vez que naquele período, conforme demonstrou Marcelo Ridenti (2010) a própria visão nacionalista dos artistas –que a esse tempo buscavam forjar uma nova identidade nacional – a alinhava ao programa político do Estado. É válido lembrar que mesmo depois do Golpe Militar de 1964, a canção nacional popular continuou em insistir no viés do nacionalismo, mantendo a ambiguidade de pensamento que Francisco de Oliveira (2003) chamou de *razão dualista*.

A contradição advinda da época do tropicalismo não deixou de existir ao longo da carreira de Gilberto Gil, pois muito embora ele se tornasse um importante militante do internacionalismo negro, o próprio fato de colaborar direta e indiretamente com o Estado em cargos políticos implica que ele se manteve fiel ao ideal do nacional desenvolvimentismo e de um Estado reformista capaz de promover cidadania para todos, mantendo a existência das classes sociais.

Não obstante a isso, o fato de ter tido participações diretas na política, permitiu ao compositor a associar a sua vida de artista a uma agenda de militância pela causa da negritude, muito embora ele se define apenas como um simpatizante dessa causa (LOPES, 2013; SANTOS, 2013). Por outro lado essa exposição não deixou às vezes de lhe ser às vezes cara, como foi por exemplo nos problemas enfrentados durante a sua pré-candidatura a Prefeito de Salvador (LOPES, 2013) e Ministro da Cultura durante parte da gestão do Governo Lula. As situações de racismo que ele enfrentou e de associação da sua imagem ao populismo são exemplo. Por outro lado, por ser de origem social privilegiada e com acesso a

boa educação que lhe possibilitou uma ampla visão de mundo, a violência racial não atrapalhou os seus projetos nem lhe deixou marcas profundas em sua vida.

O período em que ele esteve como Ministro da Cultura fez com que o seu prestígio internacional como cantor, compositor e militante da causa negra ganhasse maior dimensão ainda. Ele aproveitou para ser um o porta-voz da negritude e dos pobres em instituições como a ONU (LOPES, 2013). Isso é, de alguma forma, uma restituição justa do lugar de fala que o em tempos anteriores. Vale lembrar que Waldir Pires também participou do Governo Lula como Ministro da Defesa, mas sem a mesma visibilidade de Gilberto Gil. O lugar de fala restituído a Gilberto Gil é uma simbólica restituição dos direitos às memórias de si mesmos que os negros e mestiços do Brasil tem conseguido reestabelecer. Essas memórias, inclusive, muitas vezes serviram de materiais para parte da construção da poética gilbertiana.

Apesar da sua participação política é no bojo da obra de Gilberto Gil que se tem um valioso material que valoriza memória e identidade dos negros e mestiços do Brasil e de outras nações, consubstanciando em fontes de pesquisas que o presente texto não ousou tentar esgotar. O que foi visto que Gilberto Gil se opôs ao silenciamento que uma ordem discursiva tentou impor aos negros e mestiços brasileiros, servindo assim como forma de denúncia e valorização da estética negra.

Como buscamos diretamente analisar as canções de Gilberto Gil que versam sobre questões da negritude e encontramos a coerência entre a memória social que ele quase sempre evoca e a História que a sua música narra. Sendo assim, as canções de Gilberto Gil constituíram-se como evocações de memórias capazes de quebrar as formas do silêncio que a História-memória tentou impor a negros e mestiços. Às tradições inventadas da nação o compositor frente a frente a Tradição (escrita em maiúscula como preferiu marco Aurélio Luz (2000)) numa clara e bem sucedida política de memória.

FONTES

GIL, Gilberto. **Recuso + Aceito = Aceito.** Disponível em http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=208&page=3 . Acesso: 10 de Maio de 2016.

GILBERTO GIL. SÍTIO OFICIAL. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/>. Acesso: 12 de Junho de 2016.

Gil, Gilberto. Página Oficial no Facebook: <https://www.facebook.com/gilbertogiloficial/>

PROGRAMA AMÁLGAMA de 27 de Agosto de 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rEgpq_v1sekonível. Acesso. 23 de Abril.2015 as 12:0 h.

PROGRAMA SEM CENSURA de 09.0de maio de 2012 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KOv3TJVfoIc>. Acesso. 01 de Junho de 2016.

ZAPPA, Regina & GIL, Gilberto. **Gilberto Bem Perto.** Nova Fronteira. São Paulo., 2013.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. São Paulo: Cortez Editora, 2011.

AMORIM, Alessandro Moura. **MNU Representa Zumbi (1970-2005):** Cultura Histórica, Movimento Negro e Ensino de História. João Pessoa. 2001. Dissertação de mestrado. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgh/2011_mest_alessandro_amorim.pdf>. Acesso em: 27.11.2016 às 15:46 h

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma Herói em Caráter**. Arca de Livro. Disponível em: <<http://cdn.lendo.org/wp-content/uploads/2008/04/macunaima.pdf>>. Acesso em: 01.de abril de 2016.

AYRÁ, João Batista. **Baobá, a Árvore Sagrada da África.**, 21 de maio de 2010. Artigo disponível em: <<http://brasilcandombleverdade.blogspot.com.br/2010/05/baobaa-arvore-africana-sagrada.html>>. Acesso em: 12.08.2016 as 17 h.

BANDEIRA, Manuel. **Poesias Completas**. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2014.

BELÉM, Euler de França. Crítico José Ramos Tinhorão diz que a canção de protesto é filha da bossa nova. In: **Jornal Opção**, 21 a 27 de julho, 2013.

BIVAR, Antonio. **O que é Punk**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. São Paulo: Perspectiva. 1978.

CABRAL, Paulo Eduardo. **O Negro e Constituição de 1824**. Biblioteca do Senado. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/180818>>. Acesso em: 09.09.2016 as 02h.

CAMPOS, Augusto. O Passo a Frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. São Paulo: Perspectiva. 1978.

CARVALHO, Pedro Henrique Veroni de. **A Voz que Canta na Voz que Fala**. Poética e Política na Trajetória de Gilberto Gil. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/5630?show=full>>. Acesso em: 15 de junho de 2016.

CHAUÌ, Marilena. **Manifestações Ideológicas do Autoritarismo Brasileiro**. São Paulo: Autêntica, 2013.

_____. **O que é Ideologia**. Brasília: Editora Brasiliense, 1980.

COSTA, Eliane. **“Com quantos gigabytes se faz uma jangada, um barco que veleje”**:o Ministério da Cultura, na gestão Gilberto Gil, diante do cenário dasredes e tecnologias digitais. Rio de janeiro 2011. Dissertação disposta em <<https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/8437>>. Acesso em: 22 de abril de 2016 as 17 h.

COSTA, Fernando. **A Prática do Candomblé no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Renes. Rio de Janeiro. 1974.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. 18. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

DIAS, Márcia Tosta. **Indústria Fonográfica Brasileira e Modernização da Cultura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

FERNANDES, Florestan. **O Negro no Mundo dos Brancos**. São Paulo: Difel, 1972 .

FONTELES, Bené. **Giluminoso: A Poética do Ser**. Editora Universidade de Brasília; São Paulo: SESC, 1999.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

FILHO, Antônio Fadel David. Sobre a Palavra “Sertão”: Origens Significado e Usos no Brasil (Do ponto de Vista da Ciência Geográfica). **Revista Fronteiras da Geografia**, 2011. Disponível em: <http://www.agbbauru.org.br/publicacoes/revista/anoXV_1/AGB_dez2011_artigos_versao_internet/AGB_dez2011_11.pdf>. Acesso em: 13 de maio de 2015.

GÓES, Fred. **Gilberto Gil –Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

GOMES, Angela C. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

GRIMM, Luciana Volcato Panzarini. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/49626>>. Acesso em: 12de Setembro de 2015.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Classes, Raças e Democracia**. São Paulo: Editora 34, 2002.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence (Org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 9-23.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As Formas do Silêncio: no Movimento os Sentidos**. 6 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

JELIN, Elizabeth. **Los Trabajos de La Memória**. Buenos Aires: SSRC, 1998.

KONDER, Leandro. **A Questão da Ideologia**. São Paulo: Editora Schwartz Ltda, 2003.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 4. ed. Campinas/SP: UNICAMP, 2003.

LÖWY. **Ideologias e Ciências Sociais, Elementos Para uma Análise Marxista**. São Paulo: Cortez, 2003.

- LOPES, Cássia. Gilberto Gil – A Poética e Política do Corpo. **Perspectiva**. São Paulo, 2011.
- LOPES, Nei. **História e Cultura Africana e Afro-Brasileira**. São Paulo: Editora Balsa Planeta, 2008.
- LODY, Raul. **Espaço Orixá Sociedade: Arquitetura e Liturgia do Candomblé**. Salvador: Ianamá, 1988.
- _____. **O Povo do Santo: Religião, História e Cultura dos Orixás, Voduns, Inquices e Caboclos**. Rio de Janeiro: Dalas, 1995.
- MACEDO, Marluce Lima de. **Intelectuais Negros, Memória Diálogos para uma Educação Antirracista: Uma Leitura de Abdias nascimento e Edson Carneiro**. UNEB. Salvador, lé 2011 Tese de doutorado. Disponível em: <<http://www.cdi.uneb.br/pdfs/teses/2013/0109141645.pdf>>. Acesso em: 21 de outubro de 2016 às 14:21 h.
- MARTIUS, Karl Friedrich Phillip Von. Como se Deve Escrever a História do Brasil. _____.
 MATTOS, Hebe **Maria, Escravidão e Cidadania no Brasil Monárquico – Descobrimo o Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- MEDEIROS, Ruy Hermann Araújo. **Memória Compartilhada e História: Entre Alienação e Ideologia**. Disponível em: <<http://ruymedeiros.blogspot.com/2015/04/universidade-estadual-do-sudoeste-da.html>>. Acesso em: 25 de março de 2016.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais, **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros/USP**, São Paulo, v.34, p. 9-23, 1992.
- MOREIRA, Núbia Regina. **A Presença das Compositoras no Samba Carioca: Um Estudo da Trajetória de Teresa Cristina**. UnB. Brasília, 2013. Tese de doutorado disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UfZKvqERDXI>>. Acesso em: 05 de novembro de 2016 às 03:01 h.
- MUNANGA, K. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional Versus Identidade egra**. Petrópolis; RJ: Vozes, 1999.
- _____. **Uma Abordagem Conceitual das Noções de Raça, Racismo, Identidade e Etnia**. USP. São Paulo. 2014. Artigo disponível em: <<http://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoos-de-raca-racismo-dentidade-e-etnia.pdf>>. Acesso em: 13 de dezembro de 2015.
- NAMER, Gerard. Posfácio. In: **Los Marcos Sociales de La Memoria**. Disponível em: <<https://www.scribd.com/doc/102662867/Los-marcos-sociales-de-la-memoria-Maurice-Halb wachs>>. Acesso: 24 de Julho de 2016.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. História Cultural da Música Popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **A Síncope das Ideias**. São Paulo: Editora Fundação Peseu Araújo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos & VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. **Revista Brasileira de História**. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003>. Acesso em: 12 de Julho de 2016.

NERCOLINI, Marildo José. **A Música Brasileira Repensa a Identidade e Nação**. Revista FAMECOS. Porto Alegre. n. 31.Dez. 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/viewFile/1120/839>>. Acesso em: 13 de Abril de 2016.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica da razão Dualista/O Ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2003.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. São Paulo, 2001.

PERALTA, Elsa. Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica. **Revista Arquivos da Memória** – Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa. Nº 2. Ed. Nova Série, 2007.

PRANDI, Reginaldo. **Contos e Lendas Afro-brasileiros – A Criação do Mundo**. São Paulo: Cia das letras, 2009.

PRADINI, Paola Diniz. **A Cor na Voz**. São Paulo 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-30012014-105233/pt-br.php>>. Acesso em: 07 de outubro de 2015.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989, p. 3-15.

_____. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PRUDENTE, Maria Eunice de Jesus. O Negro na Ordem Jurídica Brasileira. 1989. Disponível no site da **Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo**. endereço: <<http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67119>>. Acesso em: 12. de Agosto de.2016.

REIS, João José.; SILVA, Eduardo. **Negociação e Conflito - A Resistência Negra no Brasil Escravista**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

REIS, José Carlos. **As Identidades do Brasil: De Varnhagen a FHC**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

RENAN, Ernest. O Que é Uma Nação. **Revista Plural de Sociologia**, São Paulo, 1997.

RENNÓ, Carlos. Org. **Gilberto Gil – todas as letras**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade Revolucionária**. São Paulo: UNESP, 2010.

ROVELLI, Carlo. **Anaximandro de Mileto; O Nascimento do pensamento Científico**. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

SCHWARCZ, Lília. **O Espetáculo das Raças**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

SALLES, de Paulo de Tarso. **As Identidades “Gilberto” e a Identidade Nacional**, (2016).

SANTANA, Antônio de Jesus Santana. **Concepções de Felicidade e Tragédia na Música Raiz Sertaneja como Elementos de Educação Entre os Sujeitos**. São Paulo, 2015: Dissertação de mestrado disponível em: <http://unisal.br/wp-content/uploads/2016/03/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Antonio-de-Jesus-Santana-1.pdf>. Acesso em: 02 de janeiro de 2017 às 11:35 h SERRA, Ordep. **Águas do Rei**. Editora Koinônia, Rio de Janeiro, 1995.

SILVA, Uelber Barbosa. **Racismo e Alienação**. São Paulo: Instituto Lukács, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Pequena História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Círculo do Livro, 1986.

_____. **Música Popular**. Um Tema em Debate. Rio de Janeiro. Editora 34, São Paulo, 2002.

_____. **Os Sons os Negros no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008.

THOMPSON, Paul. **A Voz do Passado – História Oral**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

VELLOSO, Mabel. **Gilberto Gil**. São Paulo: Editora Moderna, 2002.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os Intelectuais e a Política no Estado Novo. **Fundação Getúlio Vargas**. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea no Brasil. Rio de Janeiro. 1987. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/6604/803.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 13 de maio de 2016.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

VOLCATO, Luciana. **Da Bossa Nova a Tropicália**. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/49626>>. Acesso em: 07 de Dezembro de 2015.

VENTURA, Zuenir. **1968: O Ano que não terminou**. São Paulo: Nova Fronteira, 1988.

WEINRICH, Harald. **Lete – A Arte e a Crítica do Esquecimento**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2001.

VIDEOGRAFIA

TEMPO REI. Direção: Andrucha Waddington e Lula Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro. 1996. Documentário, 51'00''. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yYYPUWHkKWg>>. Acesso em: 01. DE Junho de 2015.

O HOMEM QUE ENGARRAFAVA NUVENS. Direção: Lírio Ferreira. Produção: Denise Dummont. São Paulo. 2008. Documentário, 60'00''. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=OLLcf8UTnPo>>. Acesso em: 18 de Fevereiro de 2016 às 12:06 h

Sítio: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/do-calundu-ao-candomble>
<https://www.youtube.com/watch?v=VpPwWEsk0OY>

PÁGINA VIRTUAL A VERDADE: O Desastre da economia, da saúde e da educação na Ditadura Militar. ____ 13 de janeiro de 2015. Disponível em: <http://averdade.org.br/2015/01/o-desastre-da-economia-da-saude-e-da-educacao-na-ditadura-militar/>. Acesso em: 11.04.2015